Bożena Fabiani

Moje gawędy o sztuce

dzieła, twórcy, mecenasi
wiek XV-XVI

Świat Książki

Bożena Fabiani

Moje gawędy
o sztuce

dzieła, twórcy, mecenasi
wiek XV-XVI

Świat Książki

Ten, kto się poświęci sztuce, już nigdy nie poczuje się bezmyślny czy samotny.

Giorgio Vasari

OD AUTORKI

Nie jestem historykiem sztuki, jestem historykiem i kiedy patrzę na obraz, zawsze interesuje mnie człowiek, który ten obraz namalował. Chwytam go za opończę czy kabat, zależnie od epoki, i proszę: „Opowiedz mi coś o sobie!”. Staram się o nim dowiedzieć jak najwięcej. Nie jest to łatwe zwłaszcza w przypadku artystów sprzed wieków.

Niniejszy tom *Moich gawęd o sztuce*, drugi w kolejności chronologicznej, stanowi wybór przerobionych nieco i poszerzonych gawęd radiowych z lat 2000–2010 i można by go śmiało zatytułować „Historyk o sztuce” albo „Spotkania z artystami”, bo na tym zależało mi najbardziej: żeby przybliżyć Czytelnikom artystę-człowieka. Żeby ukazać go na tle epoki, wpisać w historię, podpatrzyć prywatnie – żeby się z nim spotkać.

Książka moja jest pracą popularnonaukową i nie należy jej traktować jako podręcznik. Nie zajmuję się też teorią sztuki i meandrami jej interpretacji. Jestem tylko pośredniczką między archiwum, biblioteką, muzeum a zwykłym zjadaczem chleba zainteresowanym starą sztuką. Tropię ślady artystów i dzielę się rezultatami. Gawędy są wyrazem mojego osobistego spojrzenia na sztukę, ale także rezultatem wielu lektur i mogą zawierać błędy.

Nie wszystkie opracowania, na których się opierałam, są rzetelne, pomyłki się trafiają zawsze i wszędzie. Poza tym historia sztuki w ostatnich latach dynamicznie się rozwija, znacznie śmielej czerpie z archiwaliów i nie sposób nadążyć za bieżącą literaturą fachową w odniesieniu do setek artystów.

Jeśli chodzi o zawartość tematyczną tego tomu, to przedstawiam w nim artystów włoskich, którzy działali w XV lub XVI wieku, najwyżej nieznacznie zahaczając o wiek następny.

I jeżeli uda mi się przenieść Czytelników bodaj na chwilę w tamte dawno minione czasy i zachęcić do bliższego kontaktu ze sztuką, będę uważała, że książka spełniła swoje zadanie, i zabiorę się do przygotowania kolejnego tomu. Bo jak napisała jedna z Czytelniczek, sztuka jest ratunkiem w zamęcie życia w naszym dziwnym świecie.

GAWĘDA 1
SPOTKANIE Z MICHAŁEM ANIOŁEM

Michał Anioł Buonarroti należy do rasy geniuszów. Wraz ze starszym od niego Leonardem da Vinci i młodszym Rafaelem tworzą tę drugą (po Brunelleschim, Masacciu i Donatellu) trójcę wielkich artystów renesansu.

Wyrodny syn

Geniusze to zagadka. Przynoszą na świat talenty po nikim nieodziedziczone. W rodzinie Michała Anioła, podobnie jak w rodzinie Leonarda, nie było wśród przodków żadnego artysty. Mało tego, ojciec – mieszczanin, skromny urzędnik i jeszcze skromniejszy posiadacz ziemski – sztuki wprost nie uznawał, a ponieważ utożsamiał ją z pracą fizyczną, wręcz nią gardził. Nie mógł więc synowi przekazać bodaj zamiłowania do sztuki, nie mówiąc już o zdolnościach. Sztuka stała się dla niego przystępna

dopiero wtedy, gdy zaczęła się przekształcać w złote floreny, które całe życie skrzętnie inkasował.

A syn się wyrodził. Nie chciał być kupcem ani urzędnikiem, nie chciał osiąść na roli ani też studiować na uniwersytecie. Od dziecka wciąż coś rysował. Ciągnęło go do artystów i zdaniem ojca groziła mu deklasacja. Spuszczał więc chłopcu baty za urywanie się z lekcji w szkole łacińskiej, do której go posłał, i za... rysowanie. Bił syna za to, że uwielbiał rysować i że miał niezwykłe w tym kierunku zdolności! Czyż po to dał mu na chrzcie imię potężnego archanioła Michała, żeby się doczekać utytłanego farbą lub pyłem rzeźbiarskim robola? „W naszej rodzinie od pokoleń nikt się nie splamił pracą rąk!", grzmiał. No, ale trafiła kosa na kamień: chłopak, nie tylko niezwykle zdolny, miał też silny charakter i był uparty jak muł. Ani ojcowska pięść, ani krzyki stryja nie stłumiły wewnętrznego ognia i powołania.

Z biegiem lat się okazało, że Michał Anioł był wszechstronny. Umiał malować, rzeźbić i konstruować rozmaite urządzenia. Był doskonałym anatomem i świetnym obserwatorem. A także znakomitym, wybitnym architektem, choć nikt go sztuki budowania ani matematyki na tym poziomie nie uczył. Jego arcypiękna kopuła na Bazylice Świętego Piotra w Rzymie stoi do dziś mimo trzęsień ziemi. Potrafił więc wszystko przewidzieć i dobrze wyliczyć.

Był zatem umysłem ścisłym, a zarazem człowiekiem o wielkiej wyobraźni, artystą w każdym calu. Pisał wiersze. Wprawdzie panowała wtedy taka moda, że ludzie wykształceni uprawiali poezję, toteż nie było niczym szczególnym, że i Michał Anioł chwycił za pióro, ale i w tej dziedzinie okazał się twórczy,

wprowadził między innymi tematykę rzeźby do swych sonetów, pisał o zmaganiu się z kamieniem.

Był aż nazbyt twórczy, jeśli tak można powiedzieć. Głowa pękała mu od pomysłów i nie nadążał z ich realizacją. Dwoje rąk mu nie wystarczało, a doba trwała za krótko, mimo że obchodził się kilkoma godzinami snu i często nie dojadał. Pamiętajmy, że mówimy o czasach, kiedy nie było komputerów, fotografii, żadnych drukarek podręcznych ani samolotów. Sama organizacja pracy pochłaniała wiele czasu i wysiłku. Na przykład gdy musiał „wyskoczyć" po pieniądze do papieża do Bolonii, podróż zajmowała mu kilka tygodni... Biorąc to wszystko pod uwagę, trzeba przyznać, że dorobek Michała Anioła jest imponujący.

Do dziś wśród historyków sztuki toczy się spór o wielkość Buonarrotiego. Jedni wynoszą go pod niebiosa, inni uważają nieomal za szkodnika, obciążają załamaniem form renesansowych w sztuce. Faktem jest, że dokonał tak wiele w różnych dziedzinach, że nie sposób w kilku niedługich gawędach ukazać cały jego dorobek. Istnieje na ten temat ogromna, wielojęzyczna literatura. Ja proponuję krótkie spotkanie z artystą i z człowiekiem, ukazanie Michała Anioła jako rzeźbiarza, malarza i architekta, a przy okazji człowieka z krwi i kości.

Wczesna młodość

Michał Anioł Buonarroti urodził się 6 marca 1475 roku w Caprese – po polsku byłaby to jakaś Kozia Wólka, bo *capra* znaczy „koza". Mieścina ta znajduje się osiemdziesiąt kilometrów na południowy wschód od Florencji i do dziś stoi w niej zbudowany z jasnego kamienia piętrowy dom, w którym artysta

przyszedł na świat. Jego ojciec, trzydziestoletni Lodovico Buonarroti Simoni, sprawował tam wówczas urząd podesty (odpowiednik naszego burmistrza). Michał Anioł był drugim z kolei dzieckiem, miał czterech braci. Jego matką była Francesca di Neri, pani – jak niedawno odkryto – pochodząca z rodziny Rucellai, niezwykle zamożnych i światłych kupców, mecenasów sztuki.

Michał Anioł jako niemowlę został oddany mamce, bo wtedy nie wypadało, by kobieta z lepszej sfery sama karmiła dziecko. Na mamkę wybrano żonę kamieniarza z Settignano, miejscowości, w której Buonarroti posiadali coś w rodzaju majątku ziemskiego, choć z uwagi na szczupłość obszaru bardziej przypominającego zwykłe gospodarstwo wiejskie. Michał Anioł z niewyjaśnionych powodów przebywał w rodzinie mamki aż do ósmego roku życia (kiedy miał sześć lat, jego matka zmarła). Możliwe, że przyglądając się pracy kamieniarzy – a kamieniarz wbrew nazwie to nie był ktoś, kto tłucze kamienie na drodze, to był rzeźbiarz, tyle że nie odkuwający posągi, bo taki nazywał się *statuarius*, lecz wykuwający detale architektoniczne – otóż możliwe, że bystry chłopiec już we wczesnym dzieciństwie połknął bakcyla rzeźby i przyswoił sobie jej technikę, bo wkrótce się okazało, że ta dziedzina nie jest mu obca.

Kiedy powrócił do domu, ojciec zapisał go do szkoły łacińskiej, ale chłopiec niewiele miał z niej pożytku, bo gdy tylko mógł, wymykał się, by rysować i spędzać czas ze starszym kolegą malarzem. I zdarzyło się, że ów kolega, Francesco Granacci, zaciągnął go do warsztatu Ghirlandaia, gdzie sam uczył się sztuki malowania. Michał Anioł miał wtedy około dwunastu lat i gorąco

zapragnął zmienić szkołę łacińską na pracownię malarską, ale ojciec był temu stanowczo przeciwny. Musiał mu jednak synek wiercić dziurę w brzuchu, bo w końcu uległ. Wiosną 1488 roku podpisał następujące oświadczenie:

> Poświadczam dzisiaj, dnia 1 kwietnia 1488 roku, że ja, Lodovico, syn Lionarda Buonarroti, oddaję mego syna Michała Anioła na najbliższe trzy lata na naukę do Domenica i Davide di Currado [...] aby nauczył się malowania...

Z kolei Ghirlandaio – bo pod takim przydomkiem Domenico przeszedł do historii – i jego brat zobowiązali się, że w ciągu trzech lat wypłacą Lodovicowi dwadzieścia cztery floreny. Zauważmy, że to nie ojciec płacił mistrzowi za naukę dziecka, lecz mistrz ojcu, a zatem wniosek z tego prosty, że mistrz musiał mieć z ucznia jakiś pożytek.

Chłopcy terminujący w warsztacie pomagali w rozrabianiu farb i różnych pracach przygotowawczych czy porządkowych oraz uczyli się, kopiując freski po kościołach. Michał Anioł kopiował z kolegami między innymi malowidła Giotta i Masaccia. Robił to genialnie; jego wczesne rysunki ocalały i można je zobaczyć. Ale jęzor miał niewyparzony i pewnego razu, stojąc na rusztowaniu w kaplicy Brancaccich, rzucił kąśliwą uwagę mniej zdolnemu koledze Torrigianiemu. Ten, wściekły, całą swoją energię władował w siłę ciosu, rozkwaszając pięścią nos Michałowi Aniołowi. Oszpecił go na całe życie i co gorsza – napełnił obrzydzeniem do własnej szpetoty.

Michał Anioł wkrótce porzucił warsztat Ghirlandaia, ale nie z powodu tego wypadku. W gruncie rzeczy malarstwo freskowe nie pociągało go i kiedy nadarzyła się okazja, zmienił dziedzinę sztuki. Odkrył, że jego prawdziwym powołaniem jest kamień.

W tym bowiem czasie Wawrzyniec Medyceusz otworzył szkołę rzeźbiarską pod okiem ucznia Donatella, Bertolda di Giovanni, i poszukiwał zdolnej młodzieży chętnej do nauki. Podobno sam Ghirlandaio wskazał Michała Anioła jako lepszego rysownika nawet od niego. I tak mniej więcej piętnastoletni Buonarroti przeniósł się do Ogrodów San Marco, gdzie znajdowała się kolekcja antycznych rzeźb wykopanych w okolicy, będąca własnością Medyceuszy. Uczniowie mieli za zadanie między innymi restaurację owych rzeźb i w ten sposób odkrywali tajniki sztuki starożytnych.

Młody Buonarroti bardzo prędko dał się poznać jako utalentowany rzeźbiarz. Wprawdzie Vasari pisze, że zanim Michał Anioł trafił do tej szkoły, nigdy przedtem „nie miał w ręce marmuru i nie pracował dłutem", ale trudno w to uwierzyć; chłopiec radził sobie z obróbką kamienia, jakby całe życie nic innego nie robił. Dał się też poznać jako uczeń nadzwyczaj pracowity; otrzymał nawet klucze do bramy, by mógł tam przychodzić już o świcie.

Ponieważ Wawrzyniec Medyceusz bacznie obserwował gromadkę swoich podopiecznych, szybko dostrzegł niezwykłe postępy Michała Anioła. A kiedy jeszcze zauważył, że chłopiec jest rozsądny i słucha mądrych rad, zaprosił go do swego pałacu.
A było to tak: Michał Anioł wyrzeźbił starego roześmianego Fauna. Wawrzyniec zwrócił mu uwagę, że starcy rzadko miewają

wszystkie zęby. Po odejściu Medyceusza chłopiec chwycił za dłuto i młot i wybił Faunowi przedni ząb. Kiedy następnego dnia Wawrzyniec to zobaczył, ubawił się serdecznie i ujęty postawą młodego artysty zaproponował mu mieszkanie u siebie. Uzyskał zgodę jego ojca, zaszczyconego zainteresowaniem samego Medyceusza, a popartą konkretnymi korzyściami z komory celnej, jakie Wawrzyniec przeznaczył dla starego Buonarrotiego.

I tak Michał Anioł trafił pod opiekuńcze skrzydła faktycznego pana Florencji. Otrzymał pokój, małe stypendium, wikt i opierunek. Odtąd zasiadał przy jednym stole z rodziną Medyceusza, z wybitnymi humanistami i artystami, z ludźmi światłymi, o szerokich horyzontach, wykształconymi filologami. Był wśród nich twórca filozofii neoplatońskiej Marsilio Ficino, był poeta Angelo Poliziano i było wielu, wielu innych. Młody człowiek chłonął każde ich słowo, czytał wskazane lektury, przysłuchiwał się dysputom. Pobyt na dworze Medyceusza stał się dla niego prawdziwym uniwersytetem.

Ale w tym samym czasie chłonął też inną naukę, ponurą i napełniającą grozą: proroctwa Savonaroli głoszone w katedrze florenckiej. Ojciec Girolamo Savonarola, dominikański kaznodzieja słynący z krasomówstwa, został zaproszony do Florencji przez samego Wawrzyńca Medyceusza. Fanatyczny mnich uznał Florencję za miasto rozpustne i siedzibę szatana.

„Pamiętaj, Florencjo, że obrażasz Boga! Piekło tuż-tuż!”, grzmiał z ambony, rozpalając histerię religijną. Groził, że Bóg pokarze grzesznych mieszkańców okrutnymi plagami, spuści na miasto wojnę i głód, a w ogóle to już w 1500 roku nastąpi koniec świata. Płomienny kaznodzieja był zaciekłym wrogiem sztuki

inspirowanej antykiem, w nagości pogańskich posągów nie dostrzegał śladu piękna (notabene sam był potwornie brzydki!), tylko dopatrywał się narzędzia szatana. Bezlitośnie piętnował renesansowych filozofów, ciskał gromy na bogaczy rządzących miastem, na tyranię Medyceusza.

Michał Anioł z przejęciem słuchał tych kazań i popadł w rozterkę: w pałacu przy via Larga mówiono o ideale piękna zaklętym w nagich posągach greckich mistrzów, o pięknie ciała będącym odbiciem piękna duszy, a w katedrze – o groźbie wiecznego potępienia dla tych, którzy takie posągi wykuwają. Ogarnął go lęk. A więc nie należał do wybrańców bożych z racji talentu, należał do grona potępionych...

Nie przestał jednak rzeźbić, nie odłożył dłuta i właśnie dlatego cierpiał katusze, że sam siebie skazywał na potępienie wieczne, a żyć bez uprawiania rzeźby nie potrafił. I tak już będzie się szarpać całe życie. Nie potrafił się rozstać z nagimi posągami, ludzkie ciało zawsze było głównym tematem jego sztuki, a jednocześnie trzymał koło łóżka tom przerażających kazań Savonaroli i żalił się bliskim, że nawiedzają go senne koszmary.

Popełniał jeszcze jeden grzech dla swej umiłowanej rzeźby: oto w przytułku Świętego Ducha, za zgodą przeora wprawdzie, lecz całkiem potajemnie, uprawiał „grzeszne krajanie", zaglądał pod skórę zmarłym, robił zakazane sekcje zwłok. Potem nie mógł jeść, miał mdłości, wymiotował, nie mógł spać, ale stopniowo odkrywał tajemnicę mięśni, stawów i tego wszystkiego, co wiąże się z budową człowieka. Inni chłopcy uczyli się na posągach antycznych, lecz jemu to nie wystarczało.

Gdyby nie duchowe rozterki owych lat, czas pobytu Michała Anioła na dworze Medyceusza należałby do najszczęśliwszych okresów w jego życiu. Ale fortuna bywa zmienna. Wiosną 1492 roku zmarł zaledwie czterdziestotrzyletni Wawrzyniec Medyceusz. Michał Anioł miał siedemnaście lat i utracił najlepszego z mecenasów. Na szczęście był już ukształtowanym rzeźbiarzem, zdobył fach.

Jakiś czas potem wyrzeźbił *Śpiącego Kupidyna* i od tej rzeźby zaczęła się burzliwa kariera młodego artysty.

GAWĘDA 2
MICHAŁ ANIOŁ – RZEŹBIARZ

Niewielu jest artystów sprzed wieków, po których pozostałaby taka obfitość materiałów jak po Michale Aniele Buonarrotim. Samej jego korespondencji jest mnóstwo, około pięciuset listów, są dwie biografie spisane jeszcze za życia artysty, w tym obie autorstwa ludzi, którzy znali go osobiście, Vasariego i Condiviego, są rozmaite dokumenty, kontrakty, umowy na dzieło, same dzieła, poezja – a mimo to wiele spraw pozostaje niejasnych. I tak na przykład zupełnie nie wiadomo, kto ukształtował Michała Anioła jako rzeźbiarza.

Wiemy, że Buonarroti nie ukończył terminowania w warsztacie Ghirlandaia, bo z niego uciekł, nie mógł więc wstąpić do cechu malarzy, ale nie zapisał się też do żadnego innego cechu. Jest w tym względzie wyjątkiem wśród artystów renesansowych, ponieważ jedynie on, jako człowiek bez dyplomu – tak byśmy to dziś określili – nigdy nie należał do żadnego cechu i formalnie rzecz biorąc, działał bez uprawnień.

Narodziny rzeźbiarza

Jak więc to było z tą rzeźbą? Z kamieniem, o czym już wspomniałam, Michał Anioł oswoił się jako dziecko, w rodzinie kamieniarza, gdzie spędził pierwsze lata życia. Sam wyznał, że miłość do kamienia wyssał z mlekiem przybranej matki.
I prawdopodobnie w Settignano nauczył się biegle obrabiać kamień, bo jak inaczej wytłumaczyć fakt, że kiedy jako kilkunastoletni chłopiec trafił do Ogrodów San Marco, do mistrza rzeźby Bertolda di Giovanni, już wszystko umiał? A zatem to nie Bertoldo go ukształtował jako rzeźbiarza, zresztą ten człowiek był specjalistą od figur w brązie. Wygląda na to, że mistrzem był mu po prostu wrodzony talent, a szkołą były zabytki sztuki starożytnej i dzieła włoskich mistrzów dłuta XIV i XV wieku. Rzeźby Pisana – z charakterystycznym gąszczem postaci wydobywanych z tła, Donatella – z jego falistą, miękką linią opisującą szaty i ze zdumiewającą głębią perspektywiczną na reliefach, della Robbii i tylu, tylu innych, a wszystko to na wyciągnięcie ręki, w samej Florencji. Wystarczyło podejść pod ambony w kościele San Lorenzo czy pod balkony dla chórzystów, owe słynne kantorie w katedrze, i w skupieniu poobserwować wspaniałe reliefy, żeby odbyć prawdziwe studia. Dodajmy jeszcze bogactwo malowane, ściany w kościołach i klasztorach pełne fresków... Dla takiego talentu, z jakim Buonarroti przyszedł na świat, możemy uznać, że to wystarczy. Zwłaszcza że Vasari, biograf Michała Anioła, pisze, że artysta miał fenomenalną pamięć wzrokową, zapamiętywał wszelkie szczegóły. Tak więc chyba nie trzeba uparcie szukać, co nadal robią historycy sztuki, tego jednego jedynego nauczyciela, wciąż nieznanego mistrza

młodego Michała Anioła. Jestem przekonana, że gdyby taki istniał, to już dawno by go odkryto. Mistrzynią była mu Florencja, jej artystyczne bogactwo, i włoska ziemia ujawniająca wówczas skarby starożytności.

Źródłem inspiracji natomiast stało się środowisko humanistów, w jakim się niespodziewanie znalazł właśnie dzięki swym talentom rzeźbiarza.

Nie znamy rzeźby ukazującej tego starego Fauna, dzięki której Michała Anioła łaską obdarzył sam Wawrzyniec Medyceusz, figura bowiem zaginęła. Najstarsza zachowana praca to tak zwana (najzupełniej niesłusznie) *Bitwa centaurów* – gęsty tłum walczących ze sobą chłopaków. O co walczą, dlaczego – do tej pory nikt nie wie, centaura tu jako żywo żadnego nie widać. Jest to niewielka kamienna tablica (dziś w Casa Buonarroti we Florencji), z której wynurzają się nadzy chłopcy. Relief pochodzi z około 1492 roku, a więc Michał Anioł miał wtedy siedemnaście lat. I już widać, że świetnie sobie radził z anatomią, z ruchem, jak również widać i to, że jego ulubionym tematem będzie naga postać, a nadto że lubi gęstwę, tłok, *horror vacui*, dynamikę.

Matka Boska przy schodach

Z tego samego okresu pochodzi zupełnie inna w charakterze praca – *Madonna della Scala*: kamienna tablica, również eksponowana w Casa Buonarroti, czyli tak zwanym Domu Michała Anioła (w którym on, prawdę mówiąc, nigdy nie mieszkał). *Madonna della Scala*, czyli *Matka Boska przy schodach*, spodobała mi się od pierwszego wejrzenia, bo ma prześliczny kolor – marmur lekko różowy – i jest cudownie

rysowana, zaledwie wydobyta z tła. To jest tak płytki relief, że nieomal sam rysunek. Znać w tym wpływy Donatella. Madonna siedzi bokiem i karmi Synka. Suknia i welon są zaznaczone wijącymi się liniami, tak że wprost czuje się miękkość tkaniny. Na pozór może się wydawać, że Buonarroti, zbuntowany siedemnastolatek, odszedł od tradycji ikonografii maryjnej i wprowadził nieznany dotychczas naturalizm – Matka Boska siedzi sobie na kamiennej ławie u stóp schodów, ot tak, zwyczajnie na ulicy, a w tle baraszkują dzieci. Ale w interpretacji sztuki trzeba być bardzo ostrożnym, nie należy zbytnio się spieszyć, bo sztuka lubi przemawiać językiem symboli, a symbol może się ukrywać we wszystkim. Otóż okazuje się, że te zwykłe schody wcale nie są takie zwykłe. W owym czasie we Florencji rozczytywano się w świątobliwej lekturze, w której Matkę Boską przyrównywano do niebiańskich schodów – to dzięki nim Bóg zstąpił na ziemię jako Jezus, a pobożni śmiertelnicy wstąpią do nieba. Pięć liter imienia MARIA odpowiadało pięciu stopniom życia duchowego, doskonalenia wewnętrznego. Spójrzmy na relief – jest pięć schodów. A ponieważ jednym z autorów takich tekstów maryjnych był Domenico Benivieni, przyjaciel Poliziana, można być pewnym, że temat płaskorzeźby podsunęły chłopcu rozmowy przy stole w pałacu Medyceusza.

Wędrowny rzeźbiarz

Jak wiadomo, w 1492 roku zmarł Wawrzyniec Medyceusz. Łaskawy dla Michała Anioła czas nauki gwałtownie się urwał, skończyły się też w miarę spokojne lata Florencji. Zamieszki polityczne, Savonarola i jego porządki, potem egzekucja

Savonaroli, zagrożenie najazdem wojsk francuskich – słowem, we Florencji ciągle wrzało, bo czasy renesansu wcale do spokojnych nie należały.

Po śmierci swego mecenasa Michał Anioł musiał pałac Medyceusza opuścić. Po pewnym czasie opuścił też Florencję i udał się w podróż najpierw do Wenecji, potem do Bolonii (właśnie tam ocalały jego młodzieńcze prace). I chociaż nie był zawodowym rzeźbiarzem, to dzięki protekcji możnego pana Gianfrancesca Aldovrandiego, który go gościł, otrzymał zlecenie na figury świętych i anioła do kościoła San Domenico. Chyba najbardziej znany jest ów anioł w białym marmurze przyklękający na lewym kolanie, a na prawym opierający ciężki kandelabr. Odziany w bardzo obszerną szatę opadającą licznymi fałdami, ma śliczną twarz i bujną czuprynkę kręconych włosów. Kiedy go Michał Anioł kończył, miał dziewiętnaście lat, był rok 1494.

W następnym roku powraca do Florencji. Tu, po ucieczce z miasta Piera Medici, nieudolnego syna Wawrzyńca, rządzi Wielka Rada, ale mieszkańców trzyma w przesadnej dyscyplinie, wręcz ascezie, dominikański kaznodzieja Girolamo Savonarola. Jego wyznawcy czuwają nad tym, by florentyńczycy nie zażywali żadnych uciech, by kobiety się nie stroiły, by po domach nie muzykowano, by ścian mieszkań nie zdobiły mitologiczne rozpustne malowidła, by wszyscy pościli, modlili się i słuchali kazań Savonaroli, który ostrzegał przed zbliżającym się końcem świata, a jako wizjoner znał nawet dokładną datę, kiedy to nastąpi.

Afera ze śpiącym bożkiem

W tym czasie Michał Anioł pracował dla Pierfrancesca Medici, przedstawiciela bocznej linii Medyceuszy. Wykonał dla niego rzeźbę świętego Jana Chrzciciela, patrona Florencji, rzeźbę, która potem zaginęła. A przypuszczalnie dla siebie wykuł *Śpiącego Kupidyna*, bożka miłości. Ta rzeźba też zaginęła, ale warto tu opowiedzieć jej historię, bo otworzyła nowy rozdział w życiu młodego artysty.

Otóż kiedy Pierfrancesco Medici, ten sam, dla którego Botticelli namalował *Wiosnę* i *Narodziny Wenus*, zobaczył owego *Kupidyna*, uznał, że dzieło jest tak dobre, że Michał Anioł dorównał starożytnym. I doradził mu, żeby nadał *Kupidynowi* charakter rzeźby z wykopaliska. Młody Buonarroti zapalił się do pomysłu i trochę rzeźbę przybrudził, troszkę uszkodził... W rezultacie *Śpiący Kupidyn* trafił na rynek jako antyk. Zakupił go przez pośrednika bogaty rzymski kolekcjoner, kardynał Rafael Riario, dla którego Bramante właśnie kończył budować wspaniały Palazzo della Cancelleria. Co było dalej, dokładnie nie wiadomo, bo jedni piszą, że kiedy do kardynała dotarły pogłoski, że nabył rzeźbę całkiem świeżej daty, nakazał wszcząć dochodzenie i wysłał do Florencji swojego człowieka, notabene bankiera Jacopa Gallo, który odnalazł Michała Anioła i sprowadził go do Rzymu. Inni podają, że to sam artysta chciał wyjaśnić sprawę, bo do niego z kolei dotarło, że pośrednik jemu dał za *Kupidyna* trzydzieści skudów, a sprzedał za dwieście. W każdym razie, zaopatrzony w listy polecające od Lorenza di Pierfrancesca Medici, Michał Anioł pojechał do Rzymu na spotkanie z kardynałem Riario. Przybył tam w czerwcu 1496 roku.

Kiedy kardynał się przekonał, że antyczny *Kupidyn* nie jest wcale taki stary, jak to sobie wyobrażał, rzeźba przestała mu się podobać. Zwrócił ją kupcowi. Do Michała Anioła jednak nigdy nie powróciła. Co się z nią później działo, nie wiadomo. Ale kardynał odniósł się bardzo serdecznie do młodego człowieka, jak wiemy z listu samego Michała Anioła do Medyceusza:

> Zapytał, czy nie podjąłbym się stworzenia czegoś pięknego. Odrzekłem, że nie wiem, czy dorównam wspaniałościom będącym w jego posiadaniu, lecz zobaczymy, co zdołam uczynić. Zakupiliśmy więc blok marmuru wystarczający do wykucia posągu naturalnej wielkości. Zaczynam w poniedziałek.

List ten, z 2 lipca 1496 roku, zapowiada pracę nad figurą Bachusa, która udała się znakomicie i której właścicielem został wspomniany Jacopo Gallo, totumfacki kardynała. To u niego w domu zamieszkał młody rzeźbiarz, a był to dom stojący vis-à-vis pałacu kardynała, gdzie w ogrodzie również i Gallo miał piękną kolekcję antyków, co widziałam na starej rycinie. Dołączył do niej *Bachus*, ten sam, który dzisiaj znajduje się w Bargello we Florencji. I ciekawa rzecz – Michał Anioł umyślnie utrącił mu prawą dłoń, która teraz trzyma puchar z winem, bo później ktoś uzupełnił ubytek. Ale najwyraźniej rzeźbiarz stylizował mitologicznego bohatera na antyk, to go bawiło, wcale nie czuł się zażenowany historią z *Kupidynem*. Rzeźba jest świetna, zwłaszcza cudowny jest mały rozbawiony satyr, pół kozioł, pół chłopaczek, który zakradł się od tyłu i podjada Bachusowi owoce z ogromnej kiści winogron, jaką młody bóg wina trzyma w ręce.

„...obiecuję, że to będzie najpiękniejsze dzieło w marmurze...”

Gallo był wprost olśniony talentem młodzieńca z Florencji. I to on podsunął mu klienta. Otóż zgłosił się do artysty pewien stary kardynał, ambasador króla Francji przy papieżu Aleksandrze VI Borgii, i zamówił sobie nagrobek. Jako temat nagrobka zaproponował pietę. Był rok 1498, Michał Anioł miał dwadzieścia trzy lata; w sierpniu tego roku podpisał kontrakt, którego realizacja przyniosła mu sławę, o jakiej jeszcze niedawno nie mógł marzyć. *Statuarius florentinus*, jak go określa zapis w umowie, zobowiązał się w ciągu roku wykonać:

> pietę z marmuru zakupionego na własny koszt, to jest Dziewicę Maryję w szacie, z martwym Chrystusem w ramionach, [Chrystusem] wzrostu słusznego mężczyzny, za sumę czterystu pięćdziesięciu dukatów w złocie papieskim...

Gwarantem umowy został wspomniany Gallo, *vir nobilis, civis et mercator romanus*, „szlachetny mąż, obywatel i kupiec rzymski”, zarazem wielki entuzjasta Buonarrotiego, skoro dopisał w umowie następujące słowa:

> I ja, Jacopo Gallo, obiecuję wielce szanownemu kardynałowi, iż rzeczony Michał Anioł wykona rzeczone dzieło w ciągu roku i że to będzie najpiękniejsze dzieło w marmurze, jakie dziś istnieje w Rzymie...

Młody rzeźbiarz wyruszył zatem do Carrary, by nadzorować wydobycie odpowiedniego kawałka marmuru. Co z tego wynikło, wiemy wszyscy – Gallo okazał się prorokiem, *Pieta* z Bazyliki Świętego Piotra w Watykanie nadal jest najpiękniejszą rzeźbą w całym Rzymie. Mówię to z głębokim przekonaniem. Podobno zanim wyrzeźbił Matkę z Synem, wykuł samo popiersie Marii, które dzisiaj znajduje się w zbiorach prywatnych. Miałam niezwykłą okazję widzieć tę rzeźbę stojącą w sypialni pewnej rzymskiej arystokratki. Z bliska jest jeszcze piękniejsza...

Wszyscy dobrze znamy watykańską *Pietę*, ale może warto przypomnieć, że zanim Michał Anioł ją wykonał, nie był to typ wizerunku popularny we Włoszech. Ikonografia piety, po polsku zwanej grupą Opłakiwania, wywodzi się z północnej Europy, z XIV-wiecznych Niemiec i Francji. W drugiej połowie XV wieku trafiła do Włoch, ale tylko do środowiska artystycznego. I od samego początku, zwłaszcza w rzeźbach gotyckich, twarz Matki była wykrzywiona z bólu, oszpecona, postarzała, nieszczęśliwa. Jezus zaś był skatowany, zniekształcony, wychudzony...

Michał Anioł zrobił coś zupełnie innego – wciąż mając przed oczami piękno klasycznych rzeźb starożytnych, wprowadził je do ikonografii chrześcijańskiej. Na skale, na szczycie Kalwarii, siedzi młodziutka, piękna, cicha, zadumana Matka Boska, smutna, lecz nie rozszlochana. Jest to Opłakiwanie bez łez... Również i Chrystusa ukazał nieskazitelnie pięknego, bez śladu katuszy, niezniekształconego torturami i śmiercią na krzyżu. Potajemne sekcje zwłok u Świętego Ducha zaowocowały wspaniałą znajomością anatomii: mięśnie, żebra, stawy oddane są z wiernością doskonałą. Podobno nikt przed nim nigdy nie

wyrzeźbił grupy w jednym bloku marmuru, *ex uno lapide*, i to był wielki tytuł do chwały młodego rzeźbiarza w środowisku, pokonanie ogromnych trudności technicznych. A drugi tytuł do sławy to uroda rzeźby, rzec można: hellenistyczne piękno, oraz niezwykłe uduchowienie postaci. Jest to też jedyna w karierze rzeźbiarskiej Michała Anioła praca, gdzie mistrz wykuł aż tyle szaty, materiału, bo Chrystus spoczywa na kolanach Matki na całunie, a grobowe prześcieradło leży na bardzo obfitej spódnicy Matki Bożej. No i jest to jedyna praca sygnowana, ponieważ zirytował się, kiedy usłyszał, że jego *Pietę* przypisują Cristoforowi Solariemu z Lombardii. Zamknął się wtedy na noc w bazylice, bo *Pieta* od razu stanęła nad grobem francuskiego kardynała, który zmarł, nie doczekawszy się jej ukończenia, i na szarfie opasującej pierś Madonny wykuł swe imię: *Michael Angelus Bonarotus Florentinus faciebat...*

Wielki spokój tej rzeźby na ogół zachwyca, ale bywa i odwrotnie: 21 maja 1972 roku o godzinie 11.30 podczas mszy świętej jakiś szalony Węgier z młotem w ręku rzucił się na nieosłoniętą *Pietę* i krzycząc: „Jestem Jezusem Chrystusem!”, zadał jej piętnaście ciosów, zanim go ludzie zdołali powstrzymać. Chory trafił na dwa lata do szpitala psychiatrycznego, a zraniona *Pieta* trafiła do konserwacji. Była zmasakrowana, bez nosa i bez ramienia, okropnie to wyglądało, niczym straszny znak naszych chorych czasów. Ale udało się dokleić te pięćdziesiąt odłamków. Dziś stoi za szybą kuloodporną równie piękna jak przed zamachem.

To z jej powodu dwudziestoczteroletni *florentinus* stał się z dnia na dzień sławny. Tym sławniejszy, że właśnie nadszedł

Jubileuszowy Rok Święty 1500, a wraz z nim napłynęli pielgrzymi z całego świata. I nawet gdyby Buonarroti już nic więcej w życiu nie zrobił, zasłużyłby sobie na wieczną pamięć. A przecież rzymska *Pieta* była początkiem jego artystycznej drogi rzeźbiarza.

Gigant, czyli biblijny Dawid

W 1501 roku Buonarroti powrócił do Florencji. Od razu otrzymał od władz miasta zamówienie – miał wyrzeźbić Dawida, wielkiego bohatera z kart Biblii. Ogromny, prawie pięciometrowy blok marmuru przeznaczony na ten cel był już napoczęty, dodajmy, że nieszczęśliwie napoczęty, bo u dołu rozłupany, i miał swoją historię. Niemal pół wieku wcześniej, bo w 1464 roku, pracę nad nim podjął Agostino di Duccio, umowę jednak zerwano i w 1475 roku kamień przekazano Antoniemu Rosselino, ale że i tym razem coś nie wyszło, piękny marmur przeleżał kolejne ćwierć wieku. Teraz przekazano go w ręce Michała Anioła.

Pracował nad nim ponad trzy lata. Postanowił ukazać Dawida przed walką, bo nie chciał umieścić martwej głowy giganta Goliata u stóp o wiele przecież mniejszego Dawida; musiał coś wymyślić, żeby zachować właściwe proporcje. Ukazał więc rosłego, dojrzałego mężczyznę, nie chłopaczka, jak to zrobili Verrocchio czy Donatello. Dawid stoi z procą przerzuconą przez lewe ramię, lekko zwrócony w lewo, bo według starego porzekadła wszystko, co złe, zawsze przychodzi z lewa. I u nas się mówi, że ktoś wstał lewą nogą, ma obie lewe ręce, lewe zarobki i temu podobne. Dawid jest bardzo spokojny, opanowany, skupiony i nie okazuje lęku. W prawej dłoni już trzyma kamień, który za chwilę osadzi

w procy. Jest nagi, bo wbrew tekstowi Biblii Michał Anioł pozostawił go całkowicie obnażonego, oddając wiernie wszelkie szczegóły anatomiczne – nabrzmiałe żyły na ręce, mięśnie, stawy kolanowe. Czy popełnił jakiś błąd w anatomii? Znawcy dopatrzyli się jednego, ale uznali, że popełnił go świadomie – w przegubie dłoni dodał jeden mięsień dla uzyskania lepszego efektu.

Z dokumentów wynika, że początkowo Dawid miał na włosach pozłacaną girlandę z liści, jakiś pasek złocony i pozłacany też był pień, o który opiera prawą stopę. To spadek po średniowieczu, kiedy wszystkie rzeźby powlekano farbą. No i szybko dodano mu na biodra złoty wieniec, żeby nie gorszył nagością. *Dawid* ma charakter wybitnie świecki, jak to w renesansie, żadnego akcentu sakralnego, nawiązania do treści Biblii jako księgi świętej. Nic też dziwnego, że kiedy kilkanaście lat temu, chyba w 1995 roku, wystawiono jego kopię w Izraelu, grupa ortodoksyjnych Żydów zażądała usunięcia posągu, bo ich zdaniem miał on związek nie z bohaterem biblijnym, lecz z jakimś pogańskim bóstwem greckim. A przecież trudno byłoby wskazać wzór dla *Dawida* wśród zachowanych rzeźb klasycznych. Michał Anioł, choć inspirował go antyk, nie należał do kopistów.

Posąg zachwycił tak przecież wymagającą Florencję. Początkowo *Dawid* miał stanąć tuż przy samej katedrze. Kiedy go jednak ujrzano, uznano, że jest zbyt piękny, by podpierać ścianę Duomo, i sproszono wszystkich szanowanych artystów, poczynając od samego Leonarda da Vinci, by doradzili, gdzie też go ustawić. Zdecydowano, że najlepiej na placu przed ratuszem – przed gmachem Signorii.

Sam mistrz wykonał specjalne ruchome rusztowanie konieczne, by z pracowni przetoczyć kolosa na plac. Pisze o tym Vasari:

> Przesuwano rzeźbę ostrożnie, chociaż nie bez wstrząsów, tak, że na okrągłych pniach toczyła się ciągnięta sznurami. Wokół figury założono pętlę łatwą do zaciśnięcia i podciągnięcia, jeżeli tylko wstrząs ciężaru miałby się zwiększyć. Całe to przedsięwzięcie zostało znakomicie pomyślane i posiadam w mej księdze rysunków szkic Michała Anioła wprost nadzwyczajny, pokazujący, jak przeprowadzić ustawienie ciężaru[1].

Dodajmy, że w przyszłości Michał Anioł niejeden raz jeszcze udowodni swój wielki talent inżyniera.

8 września 1504 roku rzeźba stanęła na wybranym miejscu. Wzbudziła powszechny zachwyt. I znów odwołajmy się do Vasariego:

> Kiedy dzieło ustawiono, odsłonił je Michał Anioł i prawdą jest, że przewyższyło wszystkie współczesne i starożytne rzeźby. Można powiedzieć, że ani posąg oceanu, zwany Marfoniuszem, ani rzeźba Nilu w Belwederze, ani giganty z Monte Cavallo nie mogą się równać z posągiem Dawida, tak proporcjonalnie i pięknie wykończył go Michał Anioł. Występuje w nim najpiękniejsze ustawienie nóg, wprost boska jest smukłość bioder i nie widzi się pozy tak wdzięcznej ani podobnego układu nóg, rąk czy głowy, ani tak dobrego wykonania każdego szczegółu... Kto zobaczy tę rzeźbę, nie potrzebuje widzieć innej, dawnej czy w naszych czasach wykonanej przez jakiegokolwiek artystę.

Dawid utrwalił sławę Buonarrotiego – od dnia ustawienia posągu we Florencji liczono czas.

Madonna z Brugii

Kiedy skończył *Dawida*, zajął się pracą nad figurą Madonny z Dzieciątkiem, zamówioną przez dwóch kupców z Flandrii, braci Jana i Aleksandra Mouscron. *Madonna* miała stanąć w ich prywatnej kaplicy w katedrze Notre Dame w Brugii – i stanęła. I stoi tam do dziś. Z niewiadomych powodów Michał Anioł ukrywał tę rzeźbę tak skutecznie, że dopiero niedawno poznano bliższe okoliczności jej powstania. W liście do ojca z 1506 roku Michał Anioł przypomina, żeby przypadkiem nikomu jej nie pokazywać. Mimo wszystko wydaje się, że młody Rafael zdołał ją podejrzeć przed wysyłką do Flandrii w tym samym 1506 roku, ponieważ jego *Madonna ze szczygłem* z roku 1507 ma podobny układ.

Michał Anioł ukazał Matkę Boską siedzącą, Dzieciątko zaś – duże już, nie niemowlę – stoi między matczynymi nogami, tuląc się do Jej lewego kolana i trzymając obiema rączkami Jej lewą dłoń. Jest to prześliczna grupa, Madonna ma bardzo ładną twarz, w której historycy dopatrują się urody Wenus z obrazu Botticellego. I choć Buonarroti twierdził, że nienawidzi rzeźbić i malować „szmat", to cudownie odtworzył tu dłutem liczne załamania i przymarszczenia eleganckiej sukni Matki Bożej.

„Nic mistrz najlepszy pomyśleć nie zdole..."

Z tego samego okresu pochodzą dwa płaskorzeźbione tonda, dwa kręgi kamienne, na których oprócz Madonny z Dzieciątkiem widnieje święty Jan. *Tondo Pitti* nadal znajduje się we Florencji, w Bargello, i umyślnie jest niedokończone, niewygładzone; Michał Anioł zastosował tu technikę zwaną *non finito*. *Tondo Taddei* natomiast trafiło aż do Londynu, do Royal Academy. I właśnie to londyńskie podoba mi się szczególnie. Częściowo wygładzone, częściowo chropawe ukazuje postacie wpisane w krąg, przy czym Matka Boska ukazana z profilu, w zawoju na głowie, leciutko uśmiechnięta jest przepiękna. Patrzy z pobłażaniem na żarty małego Jana, który przysuwa coś w stronę Jezusa, ale nie widać dobrze, co by to miało być, a Jezus się tak cofa, że aż pokłada się na Matce. Wspaniale pomyślana i wpisana w krąg kompozycja. Niezwykłe jest też światło, bo płaskorzeźba potraktowana miejscami głębiej, a miejscami płyciej, powoduje grę światła na powierzchni.

Jeśli chodzi o technikę rzeźbiarską, Michał Anioł nigdy nie był mistrzem lepigliną – zostawiał to tym, co robili garnki. Uważał, że jedynym materiałem godnym prawdziwego artysty jest kamień, i to kamień nie byle jaki; lubił zwłaszcza marmur z Carrary. Uważał też, że tylko ujmowanie materiału, to znaczy odkuwanie, a nie dodawanie, czyli modelowanie w glinie, jest prawdziwą sztuką. Mówił i pisał w swych sonetach poświęconych trudowi rzeźbiarza, że w kamieniu już tkwi gotowa forma, każda, jakąkolwiek sobie wymyśli, trzeba tylko umieć do niej dotrzeć, odnaleźć ją. To bardzo proste jego zdaniem, wystarczy jedynie odrzucić tę kamienną pokrywę, wszystko to, co zbędne, a postać się sama objawi. „Odłupuję marmur, aż odsłonię postać", mawiał.

Tajemnicę jego warsztatu zdradzają nam zwłaszcza te rzeźby, których z jakiegoś powodu nie dokończył, które porzucił, a które szczęśliwie ocalały i dziś znajdują się w Galerii dell'Accademia we Florencji. Można tam podejrzeć kolejne etapy pracy artysty, odgadnąć rodzaj używanych narzędzi, bo na powierzchni pozostały ich ślady. Można zobaczyć, jak z wnętrza kamienia wyłania się postać częściowo już ożywiona, częściowo uwięziona w masie bryły, jakby czekała na uwolnienie. To bardzo ciekawe zwłaszcza dla rzeźbiarzy. Jest to też wspaniała ilustracja jego sonetu zaczynającego się od słów „Nic mistrz najlepszy pomyśleć nie zdole":

> Nic mistrz najlepszy pomyśleć nie zdole
> poza tym, co już w marmurze spoczywa
> w pełnym zarysie i co wydobywa
> jeno dłoń, ducha spełniająca wolę[2].

W drugiej połowie lat dwudziestych XVI wieku Michał Anioł wykonał jeszcze nagrobki Medyceuszy do tak zwanej Nowej Zakrystii w San Lorenzo, o czym piszę w następnej gawędzie. Całe życie pracował też dorywczo nad grobowcem dla papieża Juliusza II, lecz to dzieło go przerosło i stało się przekleństwem jego życia. Słynny *Mojżesz* z kościoła San Pietro in Vincoli w Rzymie to próbka szalonego rozmachu, z jakim planował wykonać ów grobowiec. Ale splot różnych okoliczności – przede wszystkim ciągle nowe zlecenia od kolejnych papieży, a przeżył ich ośmiu – stanął mu na przeszkodzie i nie pozwolił zrealizować innych projektów. Wykonał też kilka *Piet*, które kolejno przeznaczał na swój grób.

Nagrobek dla samego siebie

Bo wiadomo, że Michał Anioł ciągle szykował się na śmierć i przygotowywał sobie nagrobek, i to nie jeden; nie zwracał się z tym do żadnego kolegi po fachu. Kilkakrotnie wykuwał w marmurze coś, co – jak sądził – stanie w przyszłości nad jego grobem. Kiedy miał sześćdziesiąt lat, wyrzeźbił *Pietę z Nikodemem*, którą w myślach umieszczał w rzymskiej bazylice Santa Maria Maggiore, bo tam pragnął złożyć swe kości. Nawet nadał Nikodemowi swe rysy i przykrył jego głowę kapturem peleryny, którą sam najczęściej nosił. A kiedy rzeźby nie udało mu się pomyślnie ukończyć, bo kamień był nieodpowiedni, niemal ją zniszczył kilkoma gniewnymi uderzeniami młota i przestał się nią interesować. Pechową *Pietę* uratował Tiberio Calcagni, rzeźbiarz i wielbiciel Buonarrotiego, a potem trafiła do Florencji, gdzie stoi do dziś. Szczęśliwie okazała się niepotrzebna, bo choć Michał Anioł sądził, że wkrótce umrze, żył jeszcze trzydzieści lat.

Po jakimś czasie sędziwy mistrz powrócił do dawnej idei. I znowu wykuł *Pietę* na swój grób. Ale i tę zniszczył. Tuż przed śmiercią odłupał piękną głowę Chrystusa, rozbił głowę Marii. Została tylko jedna ręka Chrystusa, wszystko inne zniszczył. Przypuszczam, że doszedł do wniosku, że jego Chrystus i Matka Boża są nieprawdziwi, bo... za piękni. Stary, schorowany mistrz – już znacznie wcześniej pisał o sobie „worek kości i kłębek nerwów" – wiedział, że cierpienie fizyczne deformuje człowieka, ujmuje mu urody, nie idzie w parze z pięknem fizycznym. Pisał w sonecie z tych lat: „Po cóż lepiłem lalki, gdy kres czyha?". I w rozbitej *Piecie* zaczął gorączkowo wykuwać coś nowego, coś jego zdaniem znacznie bliższego prawdy, coś ludzkiego, pełnego

wyrazu i przepełnionego cierpieniem: bólem, udręką, rozpaczą. Temat pozostawił ten sam, Matkę Boską z umęczonym Chrystusem, ale układ, jaki nadał Obojgu, nie odpowiadał żadnej *Piecie* znanej dotychczas w sztuce.

Chociaż pracował w pośpiechu, śmierć go uprzedziła. Rzeźbiarz zmarł, zanim zdołał ukończyć dzieło. Nikomu też o swej dziwnej *Piecie* nie opowiadał, a kiedy zastał go przy pracy Vasari, Michał Anioł specjalnie upuścił lampę, żeby przyjaciel za wiele nie zobaczył. Bo była to rzeźba szczególna, bardzo osobista, rzeźba – wyznanie wiary i rzeźba – testament.

Koncepcja tego dzieła zawiodła oczekiwania względem boskiego mistrza. Nikt nie ośmielił się nawet pomyśleć, że coś tak surowego i niedokończonego, a przy tym nieudanego i szokującego mogłoby stanąć nad grobem wielkiego artysty. W oczach ówczesnych byłaby to kompromitacja rzeźbiarza. Ukryli zatem wstydliwie tę niedokończoną pracę dziewięćdziesięcioletniego starca o „wypalonej", jak sądzili, wyobraźni. Ukryli ją w piwnicy rzymskiej rezydencji rodziny Rondanini. Całe szczęście, że jej nie zniszczyli.

Co tak zawstydziło Włochów, że przez kilkaset lat nie uwzględniali *Piety,* zwanej od wspomnianego pałacu *Pietą Rondanini*, w dorobku Buonarrotiego?

Wszystko nie tak i sam jak z krzyża zdjęty

Michał Anioł odszedł tu zupełnie od tradycyjnego, znanego od czasów średniowiecza układu Matki z martwym Synem na kolanach, od tego układu, który sam wyrzeźbił w młodości, czyli

Piety Watykańskiej, i zrezygnował też z piękna. Wprowadził coś niespotykanego, coś budzącego niepokój.

Nie dość, że nie posadził Matki, że Oboje stoją, to Matka stoi z tyłu. Widać też, że Syn stoi znacznie niżej, w jakimś dole, a Matka, dużo niższa, stoi na krawędzi wyżej, zupełnie jakby chciała dodać sobie wzrostu. Bo przecież to Ona żyje, to Ona musi udźwignąć ciało Syna. Ale jakże sobie poradzi? Michał Anioł ustawił Ją tak, jakby to raczej Syn miał dźwignąć Matkę, zarzucić Ją na plecy, ale przecież jest pozbawiony rąk i ma ugięte nogi...

Chrystus jest całkiem nagi, nawet bez przepaski na biodrach, Maria zaś, bez długiej sukni czy płaszcza, ukazuje obnażoną nogę powyżej kolana. Czy kto kiedy widział obnażone nogi Matki Bożej? Ostatecznie bose stopy, ale gołe kolano? Przypomnijmy, że od czasów starożytnych aż do XX wieku kobiety nosiły długie suknie, że pierwszy raz pokazały kolana podczas drugiej wojny światowej! Tak dziś zwyczajna nagość była dawniej czymś wysoce niestosownym, zarezerwowanym dla sztuki mitologicznej, a niedopuszczalnym w sztuce sakralnej. Ostatecznie można było grzech taki wybaczyć zdziecinniałemu staruszkowi stojącemu nad grobem, ale w żadnym razie nie można go było rozpowszechniać.

Wszystko w tej *Piecie* bulwersowało i wszystko wydawało się nielogiczne. Obie twarze są zaledwie zaczęte, ale już widać, że Matka ma twarz młodą, a Syn wygląda na znacznie starszego. Więc kto jest rodzicem?

Nie jest to też oblicze uznane w sztuce sakralnej za typ Chrystusowy; brakuje prostych, długich i przedzielonych pośrodku włosów, nos jest wgnieciony, twarz owalna. Przypomina raczej

twarz Michała Anioła. A zatem to on sam? Tak udręczony, że aż... zdjęty z krzyża?

Czy można lepiej wyrazić ogrom człowieczego cierpienia i nadzieję? „Ściana z lodu oddziela mnie od Chrystusa", pisał Buonarroti wcześniej, a teraz, tuż przed śmiercią, odkrył Chrystusa w sobie samym, utożsamił się z Jego cierpieniem.

Ale *Piety* nie umiano wtedy właściwie odczytać. Jak wspomniałam, zawstydziła rodaków boskiego mistrza, ukryto ją. Dziś niejeden kolekcjoner dałby fortunę za możliwość posiadania tego „brzydactwa" we własnych zbiorach. *Pieta Rondanini* z pałacowej piwnicy, a potem z wewnętrznego dziedzińca, na którym spędziła długie dni, odmierzając stulecia, trafiła w 1952 roku do muzeum Castello Sforzesco w Mediolanie. Grób artysty, zaprojektowany przez Vasariego według ówczesnych wzorów, znajduje się w bazylice Santa Croce we Florencji.

Rok 1974 nieoczekiwanie dopisał epilog do historii *Piety Rondanini*. Oto w prywatnych zbiorach pewnej rzymskiej rodziny znaleziono fragment pierwotnej wersji rzeźby: głowę Chrystusa z kawałkiem Jego ramienia. Gdy zestawiono ów kawałek z tym, co ocalało, tajemnicza ręka „szczudło" okazała się ręką Chrystusa z poprzedniego układu: Syn lewym ramieniem obejmował Matkę za szyję, a prawe ramię zwisało bezwładnie. Ale kiedy ogłoszono te rewelacje w prasie, głowę skradziono i po pewnym czasie odnaleziono w sejfie szwajcarskiego banku. Nie wiem, gdzie znajduje się obecnie.

W swej surowości i okaleczeniu *Pieta Rondanini* stała się zapowiedzią sztuki nowoczesnej i zaskoczyła miłośników dłuta Buonarrotiego, którego życie potoczyło się tak, że właściwie sławę

mistrza dłuta przyćmiła sława mistrza pędzla, jako że najbardziej znane jest chyba sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej pokryte gigantycznymi freskami o treści biblijnej.

Ale zanim opowiem o rozmachu malarskim artysty, najpierw kilka słów o historii Nowej Zakrystii we Florencji.

---

[1] Giorgio Vasari, *Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów,* niektóre fragmenty w tłumaczeniu Karola Estreichera, a niektóre w przekładzie Bożeny Fabiani.

[2] Wszystkie sonety Michała Anioła w przekładzie Leopolda Staffa.

GAWĘDA 3
NOWA ZAKRYSTIA – DŁUG WDZIĘCZNOŚCI

Można powiedzieć, że Nowa Zakrystia przy kościele San Lorenzo we Florencji to w pewnym sensie dług wdzięczności Michała Anioła Buonarrotiego wobec człowieka, który podał mu rękę w najważniejszym okresie życia, w latach dojrzewania.

Michelangelo Buonarroti był, żartobliwie mówiąc, wyrodkiem w swojej rodzinie. Jego dziadowie i ojciec byli urzędnikami, mieli czystą robotę, a ręce co najwyżej poplamione inkaustem. Michał Anioł chciał za wszelką cenę zostać kamieniarzem. Ojciec gardził kamieniarstwem i kamieniarzami. Chłopiec był osamotniony w swoich pragnieniach, nikt za nim nie stał. Wawrzyniec Medyceusz okazał się wręcz jego mężem opatrznościowym. Nie tylko umożliwił mu kształcenie się u rzeźbiarza, ale wpłynął na ojca chłopaka, przełamał jego upór i usunął wszelkie przeszkody hamujące rozwój talentu młodego geniusza.

A kiedy spostrzegł jego pasję i pracowitość, przyjął Michała Anioła pod swój dach. Można śmiało powiedzieć, że te dwa lata spędzone na dworze Medyceusza stały się fundamentem artystycznym genialnego rzeźbiarza.

Minęły lata. Drugi syn Wawrzyńca Medyceusza, Giovanni, został w 1513 roku papieżem i przyjął imię Leon X. A jego stryjeczny brat Giulio – nieślubny syn Giuliana, który był ukochanym bratem Wawrzyńca Wspaniałego i który zginął w zamachu w 1478 roku – został kardynałem. Michał Anioł znał ich obu z czasów młodości, bo przecież wychowywali się w Palazzo Medici. I właśnie od tych dwóch Medyceuszy wyszła inicjatywa budowy mauzoleum rodzinnego. W 1520 roku zlecili Michałowi Aniołowi wybudowanie tak zwanej Nowej Zakrystii przy kościele San Lorenzo. W Starej Zakrystii, przed wiekiem wzniesionej przez Brunelleschiego, byli pochowani Kosma Starszy i inni członkowie rodziny. Nowa Zakrystia została pomyślana jako mauzoleum dla dwóch młodszych przedstawicieli dynastii, którzy zmarli przedwcześnie. Początkowo zamierzano tam przenieść również prochy Wawrzyńca Wspaniałego i jego brata Giuliana, ostatecznie jednak w Nowej Zakrystii znalazły się grobowce tylko dwóch młodszych Medyceuszy, imienników starszych: Giuliana – syna i Lorenza – wnuka. Tak więc swój dług wdzięczności wobec Wawrzyńca Wspaniałego Buonarroti spłacił jego potomkom.

Nowa Zakrystia została w całości zaprojektowana przez Michała Anioła. Pracował nad nią około dziesięciu lat, do 1534 roku. Zbudował przestronną salę, w której przy dwóch przeciwległych ścianach znajdują się nagrobki, a w niszach nad nimi wyrzeźbione są postacie zmarłych. Oszczędne światło, czarne

marmurowe gzymsy, ściany wyłożone marmurami, wszystko to sprawia wrażenie grobowca. Przy dwóch pozostałych ścianach po jednej stronie stoi ołtarz, a vis-à-vis – figura Matki Bożej z Dzieciątkiem i po bokach święty Damian i święty Kosma, patroni Medyceuszy. Całe ściany pokrywa dekoracja architektoniczna, podwójne pilastry i nisze, wyżej są okna. Kaplica jednak nigdy nie została ukończona. Początkowo Michał Anioł przewidywał więcej rzeźb. W pustych dziś niszach po bokach postaci Giuliana miały się znaleźć statuy wyobrażające Ziemię, która opłakuje jego śmierć, oraz Niebo, które się raduje z powodu jego przybycia. W symetrycznych niszach po bokach Lorenza zapewne też miały stanąć jakieś figury. Gdzieś na posadzce miały być umieszczone alegoryczne rzeźby czterech rzek.

Mężczyźni na nagrobkach

Giuliano

Kim byli pochowani tu i wyrzeźbieni przez artystę przedstawiciele rodu?

Pierwszy z nich to Giuliano, najmłodszy syn Wawrzyńca Wspaniałego i Clarice Orsini, ich oczko w głowie. Urodzony w 1479 roku wkrótce po zamachu na stryja Giuliana, otrzymał jego imię. Miał trzynaście lat, gdy pochował ojca. Jak wiadomo, po śmierci Wawrzyńca nieudolne rządy jego syna Piera spowodowały wypędzenie Medyceuszy z miasta. Kiedy w 1512 roku, po osiemnastoletnim wygnaniu powrócili do Florencji, to właśnie Giuliano przejął władzę w imieniu swego brata kardynała Giovanniego, przyszłego papieża Leona X. Jego rządy trwały

krótko, ale że był to człowiek zgodny, miły, inteligentny i hojny, zdobył miłość florentyńczyków. W 1515 roku reprezentował swego starszego brata, papieża, na uroczystościach koronacyjnych Franciszka I króla Francji i wtedy wypatrzył sobie żonę. Została nią siedemnastoletnia Filiberta Sabaudzka, ciotka królewska, to znaczy dużo młodsza siostra królowej matki (Luizy d'Angoulême). Wprawdzie papież Leon X, głowa rodu, uważał, że choć narzeczona jest siostrą królowej, to jest zbyt skromną kandydatką dla Medyceusza i że Giuliano powinien poszukać lepszej partii. Ale Giuliano się zaparł – albo ta, albo idę na księdza, oznajmił i doprowadził pannę do ołtarza. Czy była aż tak piękna? Kiedy w lutym 1515 roku w Turynie odbywał się ich ślub, jednym z obserwatorów był ambasador wenecki Pietro Pasqualigo, który tak opisał pannę młodą: „duża [tzn. wysoka], blada, przeraźliwie chuda, całkiem garbata, z długim nosem – donosił bez cienia litości – a poza tym całkiem piękna kobieta". Inni pisali, że wcale nie piękna, lecz miła, obdarzona wdziękiem. Giuliano najwyraźniej zakochał się w niej, i to nie z powodu urody, ale dlatego, że była szlachetna, delikatna, uprzejma.

Franciszek I z okazji tego małżeństwa po pewnym czasie przyznał młodemu Medyceuszowi tytuł księcia de Nemours. Przypomnę, że Medyceusze nie mieli wtedy jeszcze żadnego tytułu, to byli kupcy, bankierzy, a więc przedstawiciele mieszczaństwa, a ciocia króla nie mogła przecież zostać żoną kupca.

Giuliano i Filiberta rozumieli się i byliby szczęśliwym małżeństwem, co wśród wysoko urodzonych rzadko się wówczas zdarzało, lecz na przeszkodzie stanęła choroba. Zaledwie młodzi

zdążyli złożyć wizytę papieżowi w Rzymie i wracali do Florencji, kiedy pan młody padł złożony ciężką chorobą. Powaliła go gruźlica. Nie mógł chodzić, leżał bez sił w łóżku. Choroba bardzo prędko odmieniła go tak, że została z niego skóra i kości. „Aż żałość brała patrzeć", jak zapisał świadek. Przewieziono go do Badia Fiesolana, gdzie miał lepsze powietrze i gdzie żona go troskliwie pielęgnowała, lecz rok po ślubie już nie żył. Skończył zaledwie trzydzieści siedem lat. Był to rok 1516.

Michał Anioł znał dobrze tego człowieka, ale gdy wykuwał jego pomnik, nie kierował się podobieństwem. Giuliano był brunetem o ognistych oczach i gęstym zaroście, miał dość duży nos, gęste włosy, nieco smutną twarz. Był raczej przystojny. Przynajmniej tak go ukazał Bronzino. Michał Anioł wyrzeźbił młodego idealizowanego człowieka niczym rzymskiego oficera. Siedzi w niszy powyżej swego grobowca, głowę ma obróconą w bok, na kolanach trzyma buławę, bo był dowódcą wojsk papieskich. Na zarzuty, że jego Giuliano nie jest do siebie podobny, rzeźbiarz odpowiedział, że wkrótce i tak ludzie zapomną, jak naprawdę wyglądał, więc podobieństwo jest nieważne.

Na sarkofagu Giuliana Michał Anioł umieścił śpiącą Noc z sową, a obok Dzień. Naga kobieta symbolizująca Noc opiera stopę o naręcze symbolicznych maków, we włosach ma półksiężyc i gwiazdę. Dzień to muskularny nagi mężczyzna dziwnie przygarbiony. Lewą rękę ma tak wygiętą, że z pewnością dawno mu zdrętwiała. Rzeźba jest wyraźnie niedokończona. Do obu tych postaci artysta ułożył teksty poetyckie. Pod Nocą w swym szkicowniku zapisał te oto słowa:

> Noc, którą widzisz w słodkim snu oprzędzie,

jest przez Anioła wykuta w kamieniu,
żyć musi, skoro spoczywa w uśpieniu,
jeśli nie wierzysz, zbudź ją, mówić będzie.

Lorenzo

Na przeciwnej ścianie w analogicznej niszy siedzi drugi młody człowiek. To z kolei Lorenzo II, zwany też księciem Urbino, syn Piera zwanego Nieszczęsnym, a wnuk Wawrzyńca Wspaniałego. To on po śmierci Giuliana, czyli swego stryja, przejął rządy w mieście. Lorenzo II urodził się w roku śmierci swego wielkiego dziadka, w 1492. Kiedy doszedł do władzy, miał dwadzieścia cztery lata. Był zupełnie inny niż jego stryj i poprzednik, ludzie go nie darzyli ani miłością, ani szacunkiem. Lorenzo miał paskudny charakter i rozsadzała go ambicja. Był arogancki i próżny. Domagał się honorów książęcych, chciał, żeby gonfalonier i Signoria zdejmowali przed nim czapki. Kiedy wygnanych Medyceuszy gościli książęta Urbino, małemu wtedy Lorenzowi bardzo spodobało się to księstwo. Gdy dorósł, wyruszył zbrojnie i odebrał je prawowitemu właścicielowi, korzystając z militarnego i dyplomatycznego poparcia papieskiego stryjaszka. Stąd tytuł księcia Urbino, raczej najeźdźcy niż księcia pana. Lorenzo był zarozumiały i – jak napisał współczesny nam historyk – nieczuły na żadną formę kultury. Sztuka go nie interesowała. Papież Leon X ożenił go z Francuzką, którą młodzieniec poznał w 1518 roku na chrzcinach syna Franciszka I. Była to siedemnastoletnia Magdalena de la Tour d'Auvergne, osoba ładna, dobra i niezwykle sympatyczna. Florentyńczykom bardzo przypadła do serca, mężowi mniej. Lorenzo był typem niestroniącym od amorów

i prawdopodobnie miał syfilis. A ponieważ cierpiał również na gruźlicę, te dwie choroby przyspieszyły jego śmierć. Młoda żona również nie pożyła długo – w kwietniu 1519 roku wydała na świat córeczkę, ale z połogu już się nie podniosła, zmarła na gorączkę poporodową. Tydzień po niej zmarł Lorenzo. Miał dwadzieścia siedem lat. Rodzice osierocili córeczkę Katarzynę, ochrzczoną w pałacowej Kaplicy Magów z pięknymi freskami Benozza Gozzolego. Katarzyna w przyszłości zostanie królową Francji i matką królów. A ciało jej ojca pochowano w bazylice San Lorenzo.

I to jest drugi bohater Nowej Zakrystii Michała Anioła. Jego wizerunek nie ma nic wspólnego z prawdą. Był to ciemny typ o grubych rysach i prostackich obyczajach, a u Michała Anioła jest uosobieniem delikatności. Lorenzo jest jeszcze piękniejszy od Giuliana: siedzi głęboko zamyślony nad przemijaniem lub sensem życia, nad czym pewnie nigdy tak naprawdę się nie zastanawiał. Ma regularne i delikatne rysy, stylizowany hełm na głowie, zgrabną postać. Poniżej stoi sarkofag, na którym rzeźbiarz umieścił alegoryczne postacie Jutrzenki i Zmierzchu zwrócone do siebie plecami.

Takie zestawienia Dnia i Nocy, Jutrzenki i Zmierzchu nigdy dotąd w sztuce nie występowały, ani w starożytności, ani w czasach Michała Anioła. Ale nie tylko to było tu nowością. Do tej pory zmarli leżeli na marach z oczami zamkniętymi, a Michał Anioł oddzielił ich od sarkofagu i posadził w niszy. Są wprawdzie nieruchomi, ale wyglądają jak żywi. Sarkofagi zaś pokrywy mają nie płaskie, lecz wypukłe z wolutami. Nie wiadomo zupełnie, czyje zwłoki kryją, bo Michał Anioł nie uważał za stosowne umieścić

jakiegokolwiek epitafium. Bodaj herbu, imienia – nic. Zamiast wizerunków zmarłych umieścił postacie alegoryczne, kobiece i męskie, które zsuwają się z sarkofagu – nogi mają całkowicie na zewnątrz. To wszystko było wtedy czymś niezwykłym. Michał Anioł zadziwiłby z pewnością jeszcze innymi pomysłami, ale nie wszystkie zrealizował.

W 1534 roku, po śmierci ojca, ostatecznie przeniósł się do Rzymu. Podjął trud namalowania *Sądu Ostatecznego* w kaplicy papieskiej w Watykanie. Nie starczyło mu już sił ani czasu na wykończenie Nowej Zakrystii. Całość montowali jego pomocnicy, a puste nisze pozostały na zawsze puste.

GAWĘDA 4
UKRYTY TALENT MALARZA

Michał Anioł sam siebie uważał przede wszystkim za rzeźbiarza, ale tak się stało, że największy rozgłos przyniosła mu nie rzeźba, lecz właściwie jedno malowidło: monumentalna dekoracja Kaplicy Sykstyńskiej w Watykanie. To właśnie ta kaplica przyciąga dziś tysiące turystów z całego świata i głosi wielkość Buonarrotiego – malarza.

Jak to się stało, że artysta, który wcale nie lubił malarstwa ściennego, rzeźbiarz z powołania, dał sobie wytrącić z ręki dłuto i zamienił je na pędzel? Spowodowała to w pewnym sensie sława.

Niezwykła chwała opromieniła Michała Anioła już za młodu: watykańska *Pieta*, można powiedzieć, szybko wyniosła go na szczyty popularności. Ukończony w 1504 roku *Dawid* jeszcze dodał rozgłosu. Sława otworzyła przed artystą ogromne możliwości, ale też skazała na niewolę służby i kaprysy wielkich tego świata. Już w 1505 roku, na początku swego pontyfikatu, Juliusz II della Rovere (1503–1513) ściągnął sławnego młodzieńca

do Rzymu, by zlecić mu budowę swego grobowca. Jakie wyróżnienie! Co za niezwykły zaszczyt! – można by pomyśleć. Zapewne, tylko że ten zaszczyt wkrótce okazał się przekleństwem dalszego życia Buonarrotiego...

Pechowy nagrobek

Michał Anioł przyjął zamówienie na grobowiec z wielką radością i z niesłychanym zapałem zasiadł do rysowania projektu. Papież obiecał mu wysokie honorarium, aż dziesięć tysięcy dukatów w ciągu pięciu lat. Młody mistrz zaprojektował kolosalny monument nagrobny, wolno stojące mauzoleum w kształcie piramidy wzbogacone kilkoma dziesiątkami rzeźb, w tym aż czterema posągami proroków nadnaturalnej wielkości.

Obaj, i zleceniodawca, i artysta, byli zachwyceni. Papież imponującym projektem, artysta – możliwościami twórczymi, o jakich nawet nie marzył. Oto miał pole do popisu!

Gdy tylko otrzymał pierwsze pieniądze, wyruszył do Carrary po marmur. Spędził tam osiem miesięcy i zaszalał: łącznie zamówił trzydzieści cztery tony wybornego kamienia! Kiedy jednak do Rzymu zaczęły spływać na barkach pierwsze transporty, sytuacja nagle uległa zmianie. W dawnej Polsce się mówiło: „Łaska pańska na pstrym koniu jeździ".

Po pierwsze, podobno ktoś podszepnął papieżowi, że rozpoczynać pontyfikat od grobowca to zły znak... Po wtóre, zaprojektowany monument nagrobny wymagał przestrzeni, a Bazylika Świętego Piotra takiego miejsca nie miała, należało więc najpierw ją powiększyć. Po trzecie, bazylika ta, bardzo już wiekowa, była w złym stanie i architekt Bramante doradził

papieżowi, żeby ją wyburzyć w całości i na tym miejscu wznieść nową. Po czwarte, Juliusz II nie mógł zwlekać z przypomnieniem Perugii i Bolonii, że stanowią dominium Państwa Kościelnego, i szykował wyprawę zbrojną przeciwko obu miastom, a w tym celu musiał opłacić dwa tysiące własnych żołnierzy i osiem tysięcy Francuzów. Słowem, budżet papieski nie wytrzymałby tych wszystkich obciążeń naraz i papież zdecydował, że pierwszeństwo mają bazylika i wojna. Sprawa grobowca została chwilowo odłożona.

Nieświadomy niczego Buonarroti pojawił się w Watykanie, bo pilnie potrzebował pieniędzy na rozładunek marmurów. Po latach pisał w liście:

> Lecz nie mogłem otrzymać pieniędzy od papieża, ponieważ żałował na to dzieło, a potrzebowałem na opłacenie przewozu stu pięćdziesięciu czy dwustu dukatów, które pożyczył mi Baldasare Balducci [...]. I przybyli w tym czasie kamieniarze z Florencji, zamówieni do rzeczonego grobowca [...]. I urządziłem pracownię, którą dał mi Juliusz za [kościołem] Santa Caterina [na Watykanie], z łóżkami i innymi sprzętami dla robotników z budowy [...]. Znalazłem się w wielkim kłopocie. I kiedy, jak mogłem, przynaglałem papieża do dalszej budowy, kazał mnie pewnego razu [...] odprawić przez jednego ze swoich pokojowców.

A w innym liście napisał:

> Przyszedłem [po pieniądze] w poniedziałek, przyszedłem we wtorek, przyszedłem w środę i czwartek, w końcu w piątek zostałem wyproszony, nie! Przepędzony!

Wściekły i upokorzony, nie mogąc wypełnić zobowiązań finansowych względem robotników, dosiadł konia i przeklinając Rzym i papieża, powrócił do Florencji. Część marmurów, zwłaszcza mniejsze kawałki, rozkradziono. 18 kwietnia 1506 roku, nazajutrz po wyjeździe Buonarrotiego z Rzymu, papież położył kamień węgielny pod nową bazylikę i wkrótce ruszył na czele wojsk na północ.

I chociaż artysta porzucił prace nad grobowcem z winy papieża, to Juliusz II obraził się na florentyńczyka. Jak śmiał opuścić Rzym bez jego zgody! Nakazał mu powrót, wysłał za nim pościg. A kiedy Michał Anioł nie usłuchał, cała Florencja zadrżała z obawy przed gniewem Juliusza II sunącego ze swoją armią na północ Italii. Michał Anioł musiał ustąpić, ugiąć się i paść na kolana przed kapryśnym papieżem, prosząc o wybaczenie. Juliusz nie poczuwał się do żadnego „przepraszam". I tak dobrze, że łaskawie darował artyście winę! A w dowód swej łaskawości zlecił mu... wykonanie swego posągu w brązie. Chcąc nie chcąc, Michał Anioł wykonał w Bolonii ów posąg, co zabrało mu cały rok. Nawiasem mówiąc, potem i tak posąg przetopiono na potrzeby wojenne.

Kiedy powrócił do Rzymu i miał nadzieję, że teraz ponownie zajmie się grobowcem, papież zaskoczył go raz jeszcze. „Wymalujesz mi kaplicę", oznajmił. Michał Anioł się bronił. „Nie znam się na malarstwie, to nie moja dziedzina – mówił. – Niech się tym zajmie Rafael". Ale Juliusz II nie należał do osób ustępliwych. „My nie prosimy, lecz rozkazujemy", stwierdził i uciął dyskusję.

I tak oto, na rozkaz papieski, rzeźbiarz przedzierzgnął się w malarza i ujawnił ukryty talent.

Co do pechowego grobowca – gdy Juliusz II zmarł, mauzoleum wciąż pozostawało w stadium projektu. Kolejni papieże (chyba aż siedmiu) żądali od Buonarrotiego kolejnych dzieł ku chwale własnego imienia, odciągając go od pracy nad grobowcem. Michał Anioł dwoił się i troił, ale nie mógł sprostać licznym zobowiązaniom i żył w szalonym napięciu, ponieważ spadkobiercy Juliusza II domagali się realizacji mauzoleum i zwrotu kosztów z nim związanych. Artysta podpisywał nowe umowy ze spadkobiercami, redukując rozmiary grobowca, tak że ostateczna, szósta jego wersja, zrealizowana w kościele San Pietro in Vincoli, stanowi zaledwie cząstkę pierwotnego projektu, jedną ścianę przewidywanego czworoboku. I tylko potężny *Mojżesz* pokazuje, w jakiej skali zamierzał to Michał Anioł zrobić. Ale nie zrobił, nie dał rady, był nazbyt zajęty przez żyjących papieży, by mógł coś uczynić dla zmarłego.

Narodziny Sykstyny

Juliusz II zmusił Michała Anioła do odnowienia zniszczonej kaplicy zbudowanej przez swego stryja Sykstusa IV, ale nie narzucił mu tematyki ani stylu dekoracji. Wprawdzie początkowo sugerował, żeby w miejsce łuszczących się złotych gwiazdek na spękanym szafirowym sklepieniu dać jakieś ornamenty w stylu Pinturicchia, a niżej fryz z dwunastoma apostołami, ale kiedy Michał Anioł zapytał: „I tylko tyle?”, pozostawił decyzję malarzowi. „Rób, co chcesz”, powiedział i dał mu całkowicie wolną rękę. I tą wolną ręką artysta sam sobie zarzucił pętlę na szyję. Bo

i tym razem wyobraźnia go poniosła. Niebywała energia twórcza, przyhamowana odstąpieniem od pracy nad grobowcem, teraz wybuchła z całą mocą. Nie dozwolono mu wypowiedzieć się w kamieniu, więc pędzlem powoła do życia wyśnione postacie biblijnych bohaterów, jakie od miesięcy tłukły mu się po głowie.

> Ja, rzeźbiarz, Michał Anioł Buonarroti, otrzymałem dziś od Jego Świątobliwości [...] pięćset papieskich dukatów [...] na poczet wymalowania sklepienia kaplicy papieża Sykstusa, uznając dzień dzisiejszy za dzień rozpoczęcia pracy

– brzmi zapis z 10 maja 1508 roku. Artysta ściąga pomocników z Florencji, bo, jak pisze do brata: „Sam sobie tu nie poradzę". Buduje pomysłowe, osłonięte od dołu ruchome rusztowanie (kaplica musiała być cały czas czynna!) i upalnym latem, w kurzu i w gorącu buchającym od niezliczonych świec, bo wewnątrz panuje mrok, przystępuje do skrobania nieba w gwiazdki. Zimą zaczyna malować, ale już bez pomocników, jako że nie spełnili jego oczekiwań i wszystko wolał robić sam.

Harówka na rusztowaniu

Przychodził tuż przed świtem, kończył o zachodzie słońca. Murarz przygotowywał mu świeży tynk i na mokrym tynku, czyli *al fresco*, malował. Taka technika wymaga pośpiechu i wielkiej wprawy, żeby zdążyć z kładzeniem kolorów, zanim tynk obeschnie.

Na początku robił kartony z projektem rysunków, następnie przykładał je do muru, dziurkował wzdłuż konturów, przesypywał

przez dziurki pył węglowy, żeby zostawić szkic na ścianie – jest to technika przepróchy. Potem już nie miał czasu na taką zabawę, przejeżdżał ostrym rylcem po konturach postaci, a głowy delikatnie nakłuwał wzdłuż rysunku, dziurkując twarze i włosy. Niszczył w ten sposób karton, ale zostawiał sobie ślad ostrza na tynku widoczny do dziś. Na koniec, gdy zbliżał się termin odsłonięcia malowidła i papież Juliusz coraz to bardziej popędzał artystę, improwizował. Już nie ma na tynku śladu ani węgla, ani rylca – najwyraźniej malował bez przygotowania.

Całą powierzchnię sklepienia, dziewięćset czterdzieści metrów kwadratowych (niektórzy podają: tysiąc dwieście), podzielił na strefy. Tematycznie nawiązał do treści dekoracji zastanej, wykonanej na obu ścianach kaplicy w końcu XV wieku przez artystów nadesłanych z Florencji przez Wawrzyńca Medyceusza. Wymalowane przez swoich poprzedników dzieje Chrystusa uzupełnił o czasy wcześniejsze, od zdarzeń opisanych w Ewangelii cofnął się do Starego Testamentu.

Część środkową podzielił na dziewięć pól z opowieściami ilustrującymi Księgę Genesis. Kolejne sceny prowadzą nas od stworzenia świata, przez wygnanie pierwszych rodziców i potop, aż do pojawienia się Mojżesza, a następnie Chrystusa, czyli już do malowideł dolnych. Po bokach w rozmaite figury geometryczne wpisał starotestamentowych proroków i jasnowidzące niewiasty znane z mitologii, sybille, które również zapowiadały nadejście Mesjasza. W żaglach i lunetach nad oknami ukazał przodków Jezusa, życie rodzinne żydowskich pokoleń przed Jego narodzeniem, a w czterech narożnikach – bohaterów i wybawców Izraela.

Dzień po dniu w potwornie niewygodnej pozycji, bo albo na palcach z uniesionymi ramionami i naprężony, albo na leżąco, przenosi swoje projekty na sklepienie. Potem narzuca na to świeży tynk, obejmując jednorazowo taką powierzchnię, jaką zdoła pokryć malowidło w ciągu jednego dnia, czyli jednej *giornate*. I maluje, kładąc prędko i z rozmachem jasne, żywe, piękne kolory rodem z warsztatu Ghirlandaia. Jakże mu się przydał ten czas spędzony niegdyś pod okiem jego pierwszego mistrza!

Ale dzieje się coś złego. Wymalowaną już część sklepienia pokrywa pleśń. Stropiony artysta tłumaczy się papieżowi:

> Wszak mówiłem Waszej Świątobliwości, że to nie moja sztuka. Być może jestem rzeźbiarzem, może i poetą, ale nie malarzem.

I ma cichą nadzieję, że papież go odsunie od tej roboty. Tymczasem papież posyła na kontrolę przyjaciela Buonarrotiego, Giuliana da Sangallo, malarza. Ten stwierdza, że zaprawa była zbyt wodnista. Pokazuje, jak usunąć pleśń i uniknąć jej w przyszłości. Michał Anioł powraca na rusztowanie...

I tak od lipca 1508 roku do lipca 1510 trwa nieustanna harówka. Pisze do brata:

> Pozostaję tu w wielkich utrapieniach i ogromnym wysiłku ciała.

W sierpniu 1510 roku zabrakło pieniędzy i artysta musiał gonić papieża aż do Bolonii, by uzyskać kolejne pięćset dukatów.

Powrócił do pracy na następne dwa lata.

Od świtu do zachodu słońca malował tę swoją biblię, nieludzko przegięty do tyłu, z twarzą spryskaną kapiącą z pędzla farbą. W bezsenne noce opisywał swój trud w sonetach:

> Z brodą wzwyż, czaszkę mam wśród niewygody
> na plecach, wklęsłą pierś, czym harpia słynie,
> a z pędzla kropel deszcz na twarz mi płynie...

Na jednym z fresków Bóg gwałtownym wyrzuceniem ramion ku górze oddziela światło od ciemności. Portretując Stwórcę, Michał Anioł pokazał zapewne własną głowę tak mocno odgiętą, że aż niewidoczną z dołu. A pod stopami proroków namalował nawet skrzynkę, na której sam stał, żeby się podwyższyć i sięgnąć sklepienia. Ta pozycja była udręką. „Okropnie mi tu ciasno", żalił się bratu w liście. Ojcu zaś donosił:

> Czuję się tu bardzo nieszczęśliwy, jestem wyczerpany, a zdrowie mi nie dopisuje. Nie ma się kto mną zająć i jestem bez grosza.

I podpisał się: „Michelagnolo, rzeźbiarz w Rzymie". Na domiar złego rzadko bywał zadowolony z rezultatów swej pracy.

> Praca mi idzie niezbyt dobrze i na nic nie zasłużyłem. Cały kłopot w tym, że to nie moja profesja. Tracę czas bezowocnie. Niech Bóg ma mnie w swej opiece.

I znowu podpis: „rzeźbiarz w Rzymie". Nie jego profesja, boć on przecież nie malarz, on rzeźbiarz. I jak na rzeźbiarza przystało,

malował tak wypukle, że obrazy wprost wychodzą ze ściany, sprawiają wrażenie płaskorzeźby, a elementy architektury fikcyjnej są nie do odróżnienia – pełna iluzja.

Mimo trudu nie robił przerw na odpoczynek, nie schodził z rusztowania, by zjeść obiad. Gdy dokuczył mu głód, żuł chleb, nie przerywając pracy. Dopiero wieczorem w domu spożywał skromny posiłek: kawałek sera, chleb, czasem dwa śledzie, wino z wodą. Skąd wiemy, czym się żywił? Z rysunkowych notatek, jakie robił dla służącego analfabety, żeby ten wiedział, co kupić. A po kolacji walił się nieprzytomny ze zmęczenia, tak że nieraz sypiał w ubraniu i w butach, bo przy ich ściąganiu łapały go bolesne kurcze.

Żył samotnie, rodziny w Rzymie żadnej nie miał, bliskich też.

> Nie mam w ogóle przyjaciół i mieć ich nie chcę. Nie mam nawet czasu, żeby porządnie zjeść.

Po czterech latach krwawicy, w sierpniu 1512 roku, pisał do brata:

> Nie mogę przyjechać do domu, ponieważ muszę skończyć pracę, co, mam nadzieję, nastąpi pod koniec września. Zostało jeszcze dużo do zrobienia i nie mam pojęcia, jak się z tym uporać w ciągu piętnastu dni. Tak czy owak, jeśli uda mi się skończyć przed Wszystkimi Świętymi, wszystko będzie dobrze, o ile przedtem nie padnę trupem.

A na początku października napisał do ojca krótko i węzłowato:

Skończyłem kaplicę, którą malowałem. Papież jest zadowolony.

Miał trzydzieści siedem lat, ale wyznał bratu, że czuje się tak stary i utrudzony jak prorok Jeremiasz, ostatnia wielka postać powołana do istnienia jego pędzlem, postać, nad którą pracował czternaście dni.

Praca giganta

Ambitnemu i upartemu Juliuszowi udało się wykrzesać z Michała Anioła ogień, który mistrz sam zaledwie przeczuwał. Widząc niebywały rozmach artysty, niecierpliwy Juliusz i cieszył się, i złościł. „Czemu to tak długo trwa?", pytał. Traktował malarza jak konia wyścigowego. Nie mógł się doczekać końca prac. „Dlaczego Rafael może malować prędzej?". Jakby nie widział, że Rafael miał armię pomocników, a Buonarroti wszystko, z wyjątkiem rozrabiania farb, robił sam. Papież nawet wdrapywał się na rusztowanie z pomocą Michała Anioła i popędzał go, karcił za powolność. „Kiedy skończysz?", pytał gniewnie, a gdy Buonarroti niezmiennie odpowiadał, że kiedy zadowoli samego siebie, groził, że zrzuci go z rusztowania. Michał Anioł skarżył się na nerwową atmosferę tej pracy, nieznośny pośpiech narzucany przez Juliusza II. Czy nie z pośpiechu właśnie wynikło odwrócenie kartonu w scenie *Grzechu pierworodnego* i *Wypędzenia z raju*, w wyniku czego Ewa, szatan i archanioł Michał stali się, wbrew kanonom, leworęczni? Malarz zapewne przyłożył karton niewłaściwą stroną do muru. Jest taka anegdotka, która mówi, że kiedy ponaglanie starego papieża stało się zbyt męczące, artysta na odgłos drzwi otwieranych przez

Juliusza zsunął niechcący belkę z rusztowania... Papieża popędzała starość; śmierć dogoniła go zaledwie cztery miesiące po odsłonięciu fresków.

Uroczyste odsłonięcie sklepienia nastąpiło 31 października 1512 roku. Michał Anioł odniósł triumf. Takiej dekoracji Rzym jeszcze nie znał. Malarz jako pierwszy wprowadził na sklepienie sceny figuralne, nie ornamenty, i stworzył spójną całość, monumentalną opowieść. Doliczono się trzystu czterdziestu trzech postaci, a żadna nie powtarza pozy innej. I jest to rasa biblijnych gigantów, wszyscy, kobiety, mężczyźni i nawet dzieci, są potężni, muskularni. Niektóre z postaci przesadnie się wykręcają, mają napięte muskuły, rozwiane włosy – to podmuch baroku, który w pełni da o sobie znać za dwadzieścia pięć lat na kolejnym wielkim fresku mistrza – *Sądzie Ostatecznym*.

Nie dość, że każdą postać ukazał malarz w innej pozie, to jeszcze zaprezentował istną rewię mody! Choć nienawidził „szmat", jak sam mawiał, i rzeźbił przeważnie ludzi nagich, tu musiał wymyślić kreacje dla tłumu kobiet i mężczyzn. I wymyślił! Okazał się genialnym kreatorem mody, a do tego jakie piękne zaproponował materie, dwustronnie tkane, mieniące się barwami złotogłowia i tafty. Wymyślił też moc najróżniejszych fryzur – oryginalnie zaplatane warkoczyki, upinane włosy... Wyobrażam sobie, że przy każdej okazji podpatrywał na mieście suknie i fryzury młodych i starych kobiet i zżymał się, na co mu przyszło.

Stawia mu się zarzut, że zbytnio skupiał się na muskułach i że w związku z tym nie potrafił malować kobiet. Taka na przykład Sybilla Kumańska to istny stary gladiator, brzydula kulturystka.

Ale są i urodziwe, dziewczyny jak malowanie, choćby Sybilla Libijska czy Delficka.

Jest na tym sklepieniu wiele pięknych scen. Dziś często reprodukuje się *Stworzenie Adama.* Ten moment tuż przed jego ożywieniem, przed przekazaniem mu bożej energii. Jakże piękne malarsko jest to spotkanie dłoni Boga Ojca z synowską dłonią Adama! Obraz jest przemyślany, wśród postaci skupionych wokół Stwórcy, pod Jego lewym ramieniem już można dostrzec Ewę, ciemnooką blondynkę o chłopięcej budowie. Dziewczyna nie spuszcza oka z Adama. Jej kobiece kształty wpisał malarz w lewą nogę Adama, którą od kolana w dół tak wycieniował, że powstała... sylwetka kobiety. Czy specjalnie?

Pewien amerykański lekarz na kongresie neurochirurgów w 1990 roku w Rzymie zauważył z kolei inną ciekawostkę – rozwiany fioletowy płaszcz Boga na tymże fresku ma kształt mózgu ludzkiego. Zdaniem doktora, w geście Boga kryje się przekaz inteligencji.

Ponieważ żaden teolog wówczas nie cenzurował biblii malarza, Michał Anioł pozwolił sobie na wiele dowolności. Na przykład Bóg, Ewa i Adam w różnych scenach zmieniają nie tylko swą twarz, lecz nawet postać. Ewa, gdy zerka spod ojcowskiego ramienia na przyszłego męża, jest szczuplutką blondynką. Ewa wyłaniająca się już z boku Adama jest pulchną dojrzałą blondyną. Ewa pod symbolicznym drzewem w raju przypomina ciemnowłosą antyczną piękność o klasycznych rysach, a wygnana z raju – gwałtownie brzydnie i staje się blondyną. Podobnie Adam zmienia rysy, kolor włosów i fryzurę. Mało tego! Odmienia się i Stwórca: jakże silny i młodzieńczy jest siwowłosy Jahwe tryskający energią, gdy

stwarza planety, a jaki przygarbiony jest poczciwy staruszek, który wita nowo narodzoną Ewę.

Bardzo interesujące są też inne sceny stwarzania świata. *Bóg stwórca roślin i planet* i *Bóg oddzielający ziemię od wód* płyną sobie po sklepieniu, suną wraz z widzem nad kaplicą. „Ruszają się i obracają zależnie od punktu widzenia", zauważył Vasari.

Przy czym na pierwszym z tych fresków Michał Anioł pozwolił sobie na niesłychaną śmiałość: odwrócił Pana Boga, namalował Go tyłem, i ten tył, obleczony przylegającą tkaniną, oddał wiernie na obraz i podobieństwo... człowieka.

Niezwykle interesujące i niekiedy piękne są twarze proroków. To niewątpliwie portrety ówcześnie żyjących osób, ale trudno je dziś zidentyfikować. Podobno Zachariaszowi rysów użyczył sam Juliusz II. Piękna jest twarz Ezechiela. A jak wspaniale się zadumał nad światem stary Jeremiasz w pozie „frasobliwego" proroka... Niewątpliwie też „korzystał" malarz z własnej twarzy nieco upiększonej i postarzonej. Na przykład uśpiony po winie Noe z kędzierzawą czupryną i wgniecionym nosem przypomina mistrza, podobnie Holofernes na rękach Judyty.

Dziś, gdy podczas prac konserwatorskich ujawniono szwy, to jest granice powierzchni dniówek artysty, ogarnia nas zdumienie. Bo malowidła nad oknami, w tak zwanych lunetach, powstawały w ciągu trzech dni! A przecież te freski są ogromne, każdy ma dwa na trzy i pół metra, a większość postaci ponad dwa metry wzrostu! Wynika z tego, że Michał Anioł malował średnio dwa razy szybciej od Giotta, na którego freskach kiedyś się uczył.

Komputerowa precyzja

Prócz zdumiewającego tempa zaskakuje też niezwykła precyzja. Przecież freski oglądało się tylko z daleka, z dwudziestu metrów, licząc od dołu. I nie przez lornetkę, bo nikt jej jeszcze nie wymyślił. Kto pięćset lat temu mógł przypuszczać, że po wiekach przyjdzie tu jakiś Japończyk z kamerą w ręku i swoim supersprzętem każdy szczegół ściągnie ze sklepienia na ziemię, powiększy i opublikuje na ogromnym plakacie? Przecież Michał Anioł mógł sobie oszczędzić trudu i markować kolorem różne szczegóły, bo wiemy, jak bardzo, jak nieludzko się spieszył, a tymczasem zaznaczył każdą rzęsę nad okiem aniołka, każdy rzemyk sandała, przepaskę, fatałaszek... Za jakie grzechy tak się katował? Kto to widział z dołu? I w ogóle ile osób te freski oglądało? Wszak prywatna kaplica papieska przeznaczona była dla wybrańców. To dzisiaj walą tu tłumy.

Te detale ujawniły się dopiero po konserwacji, więc na koniec parę słów na jej temat.

Konserwacja w XX wieku: szok i skandal!

Michał Anioł malował sklepienie Sykstyny przez cztery lata, konserwacja trwała lat dziesięć. W 1989 roku ją zakończono i nastąpiło – jak ktoś się dowcipnie wyraził – prawdziwe oddzielenie światłości od ciemności, czyli brudu od czystości. I jak przed wiekami Michał Anioł zaskoczył swoim dziełem Rzym, tak rezultat konserwacji zaskoczył współczesnych. To był szok – spod warstw sadzy i brudu wydobyto jasne, świetliste, jaskrawe kolory. No i wybuchła wrzawa: katastrofa konserwatorska! Istny Czarnobyl! Bez wątpienia zmyto kolory – grzmieli przeciwnicy konserwacji – bo Michał Anioł był melancholikiem i na pewno nie

lubił mocnych barw. Tylko że przeprowadzone wcześniej konserwacje zabytkowych fresków we Florencji ukazały tę samą jaskrawość – bo paleta mistrza Buonarrotiego wywodzi się z Florencji, z pracowni Ghirlandaia. I histeria ucichła, jako że nic nie zmyto.

No właśnie, na czym polegała owa konserwacja? Istotnie, można powiedzieć, że to była wielka kąpiel, tylko dawkowana bardzo ostrożnie: na trzy i pół minuty przykładano do malowidła japońską bibułkę nasączoną dwudziestopięcioprocentowym roztworem węglanu sodu i amonu, a potem zmywano gąbką namoczoną w zdejonizowanej wodzie. Na wszelki wypadek oddawano do analizy wyciskaną z gąbki wodę, żeby sprawdzić, czy nie zawiera cząstek farby. Nie zawierała. Nic nie zmyto prócz wiekowego brudu. Przy okazji podklejono odpadający tynk, by zapobiec dalszemu niszczeniu malowidła. Konserwacja była konieczna! Nie było wyboru! Malowidło odpadało wraz ze spękanym tynkiem, groziła mu zagłada.

„Przyzywam ciebie, Michale Aniele!”

Niewątpliwie zasługa papieża Juliusza II była ogromna. Bez jego inicjatywy i dukatów malarski talent Michała Anioła zapewne by się nie ujawnił. Nie powstałaby Sykstyna. Ale jakże samotny był *divino maestro* – boski mistrz – w swej twórczej mordędze!

Papież cieszył się wprawdzie, że malowidła przybywa, i pospieszał artystę w najlepszej intencji; zależało mu na tej dekoracji, był z niej dumny. Ale w treść obrazów nie wnikał. Inni papieże też nigdy nie omawiali z Michałem Aniołem ukrytych

w jego obrazach znaczeń. Nie dociekali owej głębi przeżyć, której – jak zapisał Vasari – mistrz zawsze w sztuce szukał. Pierwszym papieżem, który przystanął przed tymi freskami i popadł w głęboką zadumę, był papież z dalekiego kraju, z krainy barbarzyńskich Sarmatów, jak nas nazywał Buonarroti. I to właśnie on, Jan Paweł II, jako jedyny wszedł w cichy dialog z Buonarrotim, on jeden zechciał i potrafił mu partnerować.

„Przyzywam ciebie, Michale Aniele!", napisał w poemacie *Tryptyk rzymski* blisko pięćset lat po wykonaniu przez *divino maestro* gigantycznego dzieła. Przyzywał ducha artysty, by mu dopomógł w zrozumieniu przesłania zawartego w „bogactwie spiętrzonych kolorów" na sklepieniu Sykstyny. Podobnie zadumał się nad malowidłem umieszczonym na ścianie ołtarzowej, nad *Sądem Ostatecznym*. Bo choć Michał Anioł zarzekał się, że nigdy więcej nie stanie na rusztowaniu i nie dotknie się fresku, po latach – chcąc nie chcąc – musiał się ugiąć pod wolą kolejnego papieża. Bo papieżom się nie odmawia, nawet jeśli się jest Buonarrotim.

GAWĘDA 5
SĄD OSTATECZNY

Sacco di Roma

Minęło dwadzieścia lat od ukończenia malowidła na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej. W tym czasie Rzym przeżył największą katastrofę w swej historii od pamiętnego najazdu Wizygotów: 6 maja 1527 roku pod murami Wiecznego Miasta stanął Karol III Burbon na czele trzydziestopięciotysięcznej armii cesarza Karola V Habsburga, by – najogólniej mówiąc – „ukarać" papieża Klemensa VII Medyceusza za sojusz z Francją. Armia obszarpańców, od miesięcy nieopłacana, złożona w dużej mierze z prymitywnych luteranów i złaknionego łupów żołdactwa, spadła na miasto jak stado wygłodniałych sępów.

Rzym przeżył grabież i masakrę, cztery tygodnie grozy, które przeszły do historii pod nazwą *Sacco di Roma*. Hiszpańscy i niemieccy lancknechci mordowali, gwałcili, kradli i podpalali. Zginęły tysiące mieszkańców, a kto żyw uciekał. W imię

fanatycznego obrazoburstwa bezczeszczono kościoły. Zrabowano lub bezmyślnie zniszczono wiele skarbów sztuki sakralnej. Kaplicę Sykstyńską zamieniono w stajnię. Okaleczone miasto trafiło pod okupację. Na rok zamilkły dzwony Rzymu. Rozproszyli się artyści, literaci i uczeni...

Do łupiestwa najeźdźców dołączyły się, jak to nieraz bywa, nieprawości rodaków. Pupilka kardynałów księżna Isabella d'Este-Gonzaga z Mantui, zupełnie zaślepiona manią kolekcjonerską, skorzystała z okazji i za niewielkie pieniądze zdobyła gobeliny z Kaplicy Sykstyńskiej wykonane we Flandrii według rysunków Rafaela. I podczas gdy inna wielka dama, Vittoria Colonna, o której opowiem później, gromadziła w swoim pałacu zagrożoną ludność, dokarmiała ją i chroniła ze wszystkich sił, Isabella myślała o powiększaniu swoich zbiorów kosztem okradanego Rzymu.

Papież Klemens VII wprawdzie przeżył najazd, bo w przebraniu zdołał w porę uciec z Pałacu Watykańskiego i schronić się w Zamku Świętego Anioła, ale potem przez wiele miesięcy pozostawał więźniem cesarskim. Ponieważ jako niefortunny polityk był w znacznym stopniu odpowiedzialny za całe to nieszczęście, robił sobie gorzkie wyrzuty. Pięć lat po tragicznym *Sacco*, gdy miasto lizało się już z ran, wezwał z Florencji Michała Anioła. Pod wrażeniem przeżyć wojennych zapragnął na ścianie ołtarzowej Kaplicy Sykstyńskiej umieścić fresk ze Zmartwychwstaniem i Sądem Ostatecznym.

Cyklon końca świata

Michał Anioł, z pierwszymi projektami w ręku, zjechał do Rzymu 23 września 1534 roku. Dwa dni później pięćdziesięcioszścioletni papież nagle zmarł. Artysta miał nadzieję, że trud malarski go ominie i wreszcie będzie mógł zająć się nagrobkiem Juliusza II, ale nowy papież, Paweł III Farnese, podtrzymał zamówienie i zmusił malarza do podjęcia niechcianej pracy.

Scena *Sądu i zmartwychwstania ciał* miała stanowić dopełnienie i zamknięcie całego cyklu teologicznego. Gotowy był *Początek* (według Księgi Genesis), a teraz – cytując słowa Jana Pawła II z *Tryptyku rzymskiego* – Michał Anioł miał dodać *Kres*, „niewidzialny kres [...] w widzialnym dramacie Sądu".

Ściana, na której powstał fresk, ma zaledwie dwieście metrów kwadratowych powierzchni, ale tym razem blisko sześćdziesięcioletni artysta potrzebował na jej zapełnienie aż sześciu lat. Obliczono, że praca zajęła mu czterysta czterdzieści dziewięć *giornate*.

Przeżycia samego artysty i duch czasów odcisnęły piętno na tym niezwykłym fresku; to już nie jest dzieło renesansu. Na sklepieniu, jak pamiętamy, bogactwo tematów i figur idzie w parze z porządkiem, jest przejrzyste w układzie, czytelne i harmonijne. Aż trzysta czterdzieści trzy postacie, a przecież nie ma tłoku. Tu, na ścianie ołtarzowej, mamy przed oczami coś zdumiewającego – wirujący tłum, ponad trzysta postaci dziwnie pogrupowanych.

Trzeba się długo przyglądać, żeby dostrzec ideę kompozycyjną. W centrum – potężny, czterometrowy Chrystus, wokół niego święci, poniżej zmartwychwstający, po przeciwnej – potępieńcy.

Jedni wznoszą się, są jakby przyciągani w stronę Chrystusa, inni opadają spychani przez niewidzialny prąd. Wyczuwa się jakieś gwałtowne zawirowanie, cyklon końca świata. Artysta spróbował ukazać tajemne moce, siłę boską, energię, która w dniu ostatecznym, w Dniu Gniewu Bożego, *Dies Irae*, nakaże zmarłym powstać z grobów i jednych zbawi, a innych potępi.

Współczesnych zaskoczył pozorny chaos malowidła. Nie odczytali tej niezwykłej dynamiki. W XVI wieku ludzie byli przyzwyczajeni do pewnego określonego układu, gdy artysta ukazywał scenę Sądu: pośrodku zawsze był Chrystus Pantokrator „siedzący na obłoku", według określenia w Apokalipsie, a na obrazach często siedzący na tęczy, symbolu miłosierdzia. Poniżej widniał archanioł Michał z wagą, która od czasów najdawniejszych symbolizuje sprawiedliwość, i ważył dusze. Często nosił złotą zbroję, bo był wodzem zastępów niebiańskich, a złoto to symbol zwycięstwa. Po prawicy Chrystusa – raj i zbawieni, po lewicy – potępieni zrzucani do piekła. Tak malowano od kilku wieków. A co zrobił Buonarroti?

Chrystus stoi, nie siedzi. Przypomina bardziej Apolla niż Jezusa, bo nie ma brody, a przy tym jest prawie nagi i niebywale muskularny. Archanioła Michała z wagą zabrakło, anioły trudno rozpoznać, bo nie mają skrzydeł i są niezwykle umięśnione, święci są bez aureoli, a zbawieni mieszają się z potępionymi... Do tego są jeszcze jakieś postacie z mitologii, na przykład Charon, przewoźnik dusz przez Styks, czy Minos, strażnik piekieł. Przy czym Charonowi nadał artysta rysy, francuski wąs i lok Karola Burbona, wodza natarcia na Rzym podczas *Sacco*, kiedy zresztą ów Burbon zginął i w ocenie malarza zasłużył sobie na piekło. A z

Minosem to była cała historia! Pod postacią Minosa Michał Anioł ukazał papieskiego ceremoniarza Biagia Martinellego, żeby się zemścić za jego intrygi. Biagio bowiem ciągle nachodził papieża i marudził, że rodzące się w Kaplicy Sykstyńskiej malowidło, które potajemnie podpatrywał, jest niestosowne, nieprzyzwoite. Za dużo nagości i wyuzdanych póz, po prostu grzeszne. Kiedy skargi doszły do malarza – który bywał bardzo złośliwy i w języku, i w pędzlu – ten zirytował się i umieścił Biagia całkiem nagiego nisko na ścianie, portretując go tak wiernie, że każdy w mig go rozpoznawał. Dodał mu ośle uszy na znak głupoty i oplótł wężem symbolizującym szatana. I, jakby tego było mało, kazał wężowi podjadać obnażoną męskość pruderyjnego ceremoniarza, skoro seks go tak gorszył. Po ostatniej konserwacji wyszło na jaw jeszcze i to, że namalował mu wilczy kieł. Kiedy zrozpaczony Martinelli pobiegł po ratunek do papieża, Paweł III spytał, gdzie go malarz umieścił. A gdy się dowiedział, że w piekle, odmówił interwencji. „Bo widzisz, gdyby w czyśćcu, to spróbowalibyśmy cię jeszcze wyciągnąć, ale do piekła nasza władza nie sięga".

I mądry papież zostawił Michała Anioła w spokoju.

Z czego czerpał artysta natchnienie do tego obrazu? Przede wszystkim ze Starego Testamentu, na przykład z proroctw Ezechiela, również z Apokalipsy, ale też niewątpliwie z płomiennych czy raczej piekielnych kazań Savonaroli, które wpoiły weń strach przed potępieniem. Inspiracją była mu też *Boska komedia* Dantego, którą świetnie znał, no i wniósł wiele własnych przemyśleń, jakimi dzielił się z poznaną w tym czasie markizą Pescary, Vittorią Colonną, doskonale wykształconą

i pobożną damą, prowadzącą zakonny tryb życia poetką, z którą szczerze się zaprzyjaźnił. Umieścił ją jako Madonnę poniżej groźnego Chrystusa w scenie Sądu, a rezultat ich długich rozmów i wspólnych przemyśleń wplótł w swoje malowidło.

> Bo twoje serce myśli moje rodzi,
> a twój duch, źródłem mojego natchnienia...

– pisał w sonecie z tamtych lat.

Fortissimo grozy

Dziś, gdy po oczyszczeniu *Sąd Ostateczny* jest znowu jasny i czytelny, można godzinami wpatrywać się w poszczególne sceny i postacie. I tu, podobnie jak na sklepieniu, jest masa wątków, tyle że bardziej tajemniczych i przerażających. Leopold Staff, tłumacz sonetów Michała Anioła, nazwał jego *Sąd* fortissimem grozy. To doskonałe określenie.

Widać strach potępionych i ich rozpacz. Jeden z owych nieszczęśników przysłonił ręką oko, a drugie wprost wychodzi mu na wierzch z przerażenia. Co gorsza, tych potępionych jest bez porównania więcej! Anioł dzierżący opasłą księgę z ich imionami, choć to istny kulturysta, ledwo może tę księgę utrzymać, wymaga pomocy anioła-atlety, natomiast księga zbawionych w rękach innego anioła jest niewielka... Anioły z księgami umieścił artysta pośrodku malowidła, tuż nad strefą piekła, wśród aniołów dmących w trąby.

Potępieni, choć atletycznie zbudowani, szamocą się bezskutecznie w objęciach zielonkawych demonów o koszmarnych fizjonomiach i wężowatych kształtach; nie mają najmniejszych

szans, już te potwory nie wypuszczą nikogo ze swoich łapsk. Zresztą na granicy piekła i nieba Buonarroti rozstawił czujne i muskularne anioły, które chętnych do nieba ciosem pięści strącają na powrót do... piekła.

Anioły współpracują z diabłami? Pakują grzeszników do piekła? Jakże to? Wszak dobre anioły wyciągają nieszczęśników z piekielnej otchłani! Nie, na sądzie Michała Anioła nie. Już nie. To jest kraina i czas sprawiedliwości. Wreszcie trzos pełen dukatów, który jakoś przemycił nagi potępieniec, nie pomoże. Tu już nie ma kogo przekupić. Wreszcie jest takie miejsce i czas, gdy o sprawach najważniejszych decydują nie pieniądze, lecz uczynki, prawość lub nieprawość. Po tej stronie obrazu już nikt nie dostąpi zbawienia. To jest nauka Buonarrotiego – teologa.

Każda z grup ma własną perspektywę, postacie pierwszoplanowe są większe, co daje złudzenie głębi. Patrząc w górę, widzimy, że postacie nie maleją w oddali, lecz rosną i wychodzą ku nam, bo są wypukłe, a także dlatego, że malarz nachylił lekko ścianę, dodając tu trzydzieści centymetrów muru.

Ukryty autoportret?

Umieścił też i swój wizerunek, nawet dwukrotnie, jak sądzę. Powszechnie znany jest ten nieco karykaturalny na zdartej skórze świętego Bartłomieja (bo każdy męczennik pokazuje Chrystusowi dowód swego męczeństwa), gdzie widnieje twarz Michała Anioła jakby odbita w krzywym zwierciadle. Natomiast autoportret realistyczny, który dopiero czeka na odkrycie, dostrzegłam w górnym prawym rogu, wysoko na obrzeżu malowidła, gdzie wśród tłumu stary siwobrody człowiek w pelerynie i w kapturze

na głowie, dyskutując z jakimś mężczyzną, wskazuje palcem na Chrystusa. Jestem przekonana, że mistrz umieścił tam siebie, bo nieraz tak robił, a w rzeźbie zwanej *Pietą z Nikodemem* pod postacią Nikodema też się sportretował w pelerynie i w kapuzie na głowie.

Zachwyt i zgorszenie

Odsłonięte w wigilię Wszystkich Świętych 1541 roku dzieło Buonarrotiego przyjęto rozmaicie, już nie – jak poprzednie – z jednomyślnym zachwytem. Vasari mimo wszystko pisze o zachwycie. Papież Paweł III, w młodości człowiek dość swobodnych obyczajów, porażony siłą wyrazu *Sądu* padł na kolana i głośno błagał Boga o zmiłowanie. Ale większa część duchowieństwa była zbulwersowana. Wyrazicielem ich opinii stał się Pietro Aretino, znany humanista, skądinąd stary spryciarz i krętacz, który piórem maczanym w jadzie wielu wybitnym osobistościom zdrowo zaszedł za skórę. Wielki cynik i człowiek z gruntu amoralny ustroił się nagle w piórka moralisty i teologa. W 1545 roku rozpowszechnił list do Michała Anioła, w którym napisał o *Sądzie Ostatecznym*, że został namalowany „bez krzty pobożności", że malarz postawił sztukę ponad religią.

> Ja jako chrześcijanin wstydzę się podobnego przedstawienia!
> Nawet w domach rozpusty nie widuje się takich

– dodał, wykazując się znajomością tychże.

Niesmak wywołały nagie postacie w dziwnych pozach umieszczone, bądź co bądź, nad ołtarzem. Zaskoczyła też kompozycja, gęstwa nagusów na ścianie. W rezultacie wybuchła wrzawa. Michał Anioł boleśnie odczuł zarzuty epatowania golizną.

Jakby ubiór był szlachetniejszy od ciała, a trzewik od stopy

– zauważył gorzko. W 1565 roku, wkrótce po śmierci mistrza, zaczęto osłaniać najbardziej rażące nagości, a nawet odmieniać pozy świętych uznane za nieprzyzwoite. Przerobiono trzydzieści pięć postaci, a dokonał tego, najzupełniej wbrew sobie, uczeń i przyjaciel Michała Anioła, Daniele Ricciarelli da Volterra. Zasłużył tym, biedak, na ironiczne przezwisko *braghettone*, czyli „majtkarza". Podczas ostatniej konserwacji część owych „majtek" pozostawiono, część usunięto, zwłaszcza te, które domalowano później i nieumiejętnie.

Konserwacja w XX wieku

Konserwacja rozpoczęta w 1990 roku, a ukończona na Wielkanoc 1994, była w wypadku ściany ołtarzowej trudniejsza, bo kopeć ze świec osadzający się przez całe stulecia zamienił się w grubą warstwę tłustego brudu. Tu odpowiednio nasączona japońska bibułka musiała być przyłożona na dłużej niż na sklepieniu. Rezultat? Zupełne przeobrażenie kolorystyczne. Spod brunatnego, nijakiego nieba wyjrzał jaskrawy włoski lazur, a z ocalałej dokumentacji wiadomo, że mistrz zużył na niebo bardzo dużo niezwykle drogiego barwnika, lapis-lazuli. Okazało

się też, że Michał Anioł zastosował tu bogatszą paletę, wprowadził kilka nowych barwników.

I sytuacja się powtórzyła: najpierw Włosi oczyścili, a potem się zdumieli, że aż takie to czyste i jasne!

GAWĘDA 6
KAPLICA PAULIŃSKA

Mimo ostrej krytyki *Sądu Ostatecznego* papież Paweł III zamówił u Michała Anioła dekorację innej kaplicy w Watykanie, swojej prywatnej, nowej kaplicy, od jego imienia nazwanej Paulińską.

Artysta zupełnie nie miał ochoty znów stawać na rusztowaniu. Po pierwsze, wciąż wisiał nad nim niewykonany grobowiec Juliusza II, a po wtóre, czuł się stary, znużony i schorowany. Malarstwo ścienne wymaga ogromnego wysiłku fizycznego, nie jest to zajęcie dla starszego człowieka. Ale jak można odmówić papieżowi? Ciągle ten sam problem...

Kiedy w 1541 roku podjął pracę nad kolejną dekoracją, miał sześćdziesiąt sześć lat, kiedy ją kończył – a były do wykonania tylko dwa malowidła – miał siedemdziesiąt pięć. Aż dziewięć lat zajęły mu teraz dwie sceny: *Nawrócenie Szawła* i *Męczeństwo świętego Piotra*. Papież fundator końca prac nie doczekał, zmarł rok przed ich ukończeniem.

Obrazy te tak bardzo różniły się od tego, co Michał Anioł namalował wcześniej, że długi czas uważano je za przejaw starczej słabości. Owszem, nadal z największym szacunkiem tytułowano go *divino maestro*, boskim mistrzem, ale sądzono, że jego talent malarski się wypalił. Włosi zawstydzili się malowideł Kaplicy Paulińskiej zupełnie tak jak później *Piety Rondanini*. I ciekawa rzecz: choć w naszych czasach oceny estetyczne uległy ogromnej zmianie, drzwi tej kaplicy wciąż pozostają dla turystów zamknięte.

Sprawił zawód swym wielbicielom...

Te ostatnie w życiu Michała Anioła malowidła niemile zaskoczyły nawet Vasariego, wielbiciela sztuki Buonarrotiego. Mistrz bowiem zlekceważył tu wszystkie reguły obowiązujące w sztuce od czasów wczesnego renesansu: perspektywę, dbałość o piękno, wyważoną kompozycję, logiczną narrację. Zlekceważył zapisy zawarte w Nowym Testamencie. Jego Szaweł jest potężnie zbudowanym siwobrodym starcem, święty Piotr ginie na krzyżu w bliżej nieokreślonym miejscu. Tło nie istnieje, a postacie towarzyszące wydarzeniom rozrzucone są przypadkowo po powierzchni obrazów.

To malarstwo „wewnętrzne", teologiczne. Tu już nie piękno jest celem, lecz wyrażenie własnych myśli i uczuć. Artysta najwyraźniej zlekceważył odbiorcę, malował dla samego siebie, to są raczej jakieś rozważania, medytacje na temat łaski nawrócenia, męczeństwa, śmierci. Jak to jest, docieka stary malarz, kiedy człowiek doświadcza dotyku Boga? Co przeżywa, kiedy dzięki męczeństwu ma się z Nim wkrótce spotkać? I czy

jego samego, utrudzonego starca, artystę, który przez tyle lat „lepił lalki", jak się wyraził w sonecie, mnożył bożki zafascynowany pogańskim pięknem greckich posągów, czy jego też obejmie łaska zbawienia? Bo przecież na nią nie zasłużył. Czy uniknie potępienia?

O tym wszystkim dyskutuje godzinami z markizą Vittorią w krużgankach klasztoru San Silvestro na stokach Kwirynału. To ona koi jego lęki, napełnia go wiarą w nieskończone miłosierdzie boże, dodaje mu sił w malarskim trudzie. Ona też wciąga go w krąg osób niezwykłych, głęboko uduchowionych i pragnących odnowy Kościoła i pojednania z luteranami. Krąg ten nazywał się grupą *spirituali*, a w jej skład wchodzili ludzie wybitni: świeccy oraz duchowni. Kardynałowie, książęta, utalentowani kaznodzieje (jak kapucyn Bernardino Ochino), słynni literaci i najsławniejszy z żyjących wtedy artystów, Buonarroti. Wszystkich cechowała głęboka pobożność, surowy, wręcz ascetyczny tryb życia i mądrość. Ich przywódcą duchowym był angielski kardynał Reginald Pole, wnuk księcia Clarence, dobrowolny uciekinier z Anglii po ścięciu Thomasa More'a. Niezwykle szlachetny człowiek, który za opowiedzenie się po stronie religii katolickiej zapłacił wysoką cenę: król Henryk VIII, nie mogąc zgładzić Reginalda, kazał powiesić jego matkę.

Ci ludzie pragnęli widzieć na tronie papieskim duchownego godnego zwać się następcą świętego Piotra i żyjącego zgodnie z nakazami Ewangelii. Mieli ciekawe pomysły reformy Kościoła, ale – jak się okazało całkiem niedawno, w drugiej połowie XX wieku, kiedy ujawniono materiały źródłowe tajnego watykańskiego archiwum Świętego Oficjum – byli pod ścisłą

obserwacją inkwizycji. Wszyscy zostali oskarżeni o sprzyjanie luteranom, a nawet o herezję. Ksiądz Ochino musiał zbiec do kalwińskiej Genewy, tak był już zagrożony. Vittoria uniknęła lochów inkwizycji, ponieważ... w porę umarła. Michała Anioła jakoś pozostawiono w spokoju.

Wspomniałam, że markiza Vittoria zmarła – stało się to dość niespodziewanie w 1547 roku, kiedy Michał Anioł malował *Ukrzyżowanie świętego Piotra*. Była kilkanaście lat młodsza od Buonarrotiego i wydawało się, że to on wkrótce umrze. Miał wtedy siedemdziesiąt dwa lata i załamał się. Utracił w tej kobiecie najlepszego przyjaciela, podporę swej starości. Zaprzyjaźniony z nim biograf Condivi zapisał, że śmierć Vittorii przybiła go tak, że odchodził od zmysłów. Ale pracy nad freskami dla papieża nie porzucił. Wprowadził natomiast w tłum gapiów przyglądających się kaźni świętego Piotra dziwną parę – kobietę w prostej obcisłej sukni, z głową nakrytą welonem, i brodatego niskiego siwiutkiego starca w pelerynie i w kapturze na głowie. Umieścił ich dwukrotnie tuż obok siebie i kilka razy osobno. Raz tajemniczą kobietę ukazał z zamkniętymi oczami, jakby nieżywą.

W swojej książce *Muszę i Rzym zobaczyć* napisałam, że ponieważ badacze cały fresk uznali za nieudolny, a powtarzające się postacie staruszka i kobiety – za wynik znużenia wyobraźni mistrza (sic!), nie dostrzegli sensu tej pary, nie zauważyli, że to ukryty autoportret Buonarrotiego. Że ta para stanowi wariację na temat, który go, zwłaszcza po śmierci Vittorii, nie odstępował: ona i on...

A przecież w sonetach z tych lat pisał wyraźnie:

> Więc mogę dwoje nas, czy w skały łonie,

Czy w barwach, długim obdarzyć żywotem,
Moją i twoją twarz kształtując, pani.

Tak pisał, gdy żyła. Gdy umarła, tym goręcej pragnął utrwalić jej obecność swą sztuką, bo tęsknił. Rysy niepozornej kobiety na fresku Kaplicy Paulińskiej, zwłaszcza niezbyt piękny wydatny nos, przypominają twarz Matki Bożej na *Sądzie Ostatecznym*. Z kolei postać małego siwobrodego starca bardzo przypomina rysunkowy portrecik Buonarrotiego z owych lat, wykonany przez portugalskiego malarza Francisca de Hollanda, który przyłączył się do wieczornych spotkań na Kwirynale i nawet opublikował dialogi mistrza z markizą.

Bez Vittorii Michał Anioł nie potrafił się pozbyć przekonania o zmarnowanym życiu. Bez jej „terapii" dawał posłuch natrętnym groźbom Savonaroli, który tak łatwo wszystkich skazywał na wieczne potępienie. Znowu zżerała go melancholia, prześladowała wizja szybkiej śmierci i nerwowo wykuwał sobie nagrobek: *Pietę z Nikodemem*.

I załamany pisał tragiczne wersy:

Dziś, gdy mi niebo blask ognia porywa,
co paląc żywił mnie, jestem podobny
do węgli, które tlą się przysypane.
Gdy inna miłość nie doda paliwa,
co wznieci płomień, nawet iskry drobnej
nie dawszy z siebie, popiołem zostanę.

Ale ciągle dawał iskry, a nawet, sam tego nieświadom, płonął ogniem. Bo był to człowiek niezwykły: słaby – a wytrzymujący każdy trud, schorowany – a długowieczny, załamany – a twórczy,

wciąż gotujący się na śmierć – a tak aktywny zawodowo, że żaden młodzik nie mógł się z nim równać.

W 1547 roku papież Paweł III zatrudnił go jako naczelnego architekta Bazyliki Świętego Piotra i mistrz był nim do końca swych dni. Dość powiedzieć, że model przepięknej kopuły wieńczącej bazylikę wykonał jako osiemdziesięciodwuletni starzec. A termy Dioklecjana przerabiał na kościół jako osiemdziesięcioośmiolatek! Bo po śmierci Vittorii żył jeszcze siedemnaście lat i to wtedy ujawnił prawdziwy geniusz w dziedzinie architektury i urbanistyki.

GAWĘDA 7
MICHAŁ ANIOŁ – ARCHITEKT I URBANISTA

Jako architekt Michał Anioł zabłysnął po raz pierwszy we Florencji, kiedy w 1524 roku papież Klemens VII zatwierdził jego projekt biblioteki przy kościele San Lorenzo.

Gdy ruszyła jej budowa, okazało się ponadto, że Buonarroti jest doskonałym organizatorem. Na podstawie ocalałych rejestrów wydatków i różnych zapisków można stwierdzić, że artysta był wzorowym szefem budowy. Dbał o wszystkich murarzy, kamieniarzy, stolarzy, a podległa mu ekipa liczyła, bądź co bądź, około stu osób. Wszystkich znał z imienia, czy raczej przezwiska, jak to było przyjęte, o wszystkich i o wszystko się troszczył. Trzeba pamiętać, że w tym samym czasie dwunastu innych kamieniarzy pracowało nad realizacją jego projektu Nowej Zakrystii, a mistrz panował organizacyjnie nad obydwoma obiektami.

Kapitol Buonarrotiego

W Rzymie z kolei, na życzenie papieża Pawła III, wykonał w 1546 roku projekt zagospodarowania placu na Kapitolu, gdzie dziewięć lat wcześniej otrzymał honorowe obywatelstwo Wiecznego Miasta.

Projekt obejmował aż trzy pałace, szerokie schody, ozdobny bruk na trapezoidalnym placu i liczne posągi z wykopalisk. Dokładny opis projektu zamieścił w biografii Buonarrotiego Vasari, ale nie ma potrzeby go tu cytować, bo Kapitol jest dziś właśnie taki, jak to sobie Michał Anioł wymarzył. Tyle że pod koniec XX wieku posąg Marka Aureliusza przesunięto do znajdującego się tuż obok muzeum, gdzie chroni go przed zniszczeniem wielka szyba, a na placu ustawiono jego kopię.

Plac na Kapitolu to pierwszy plac w Europie zaprojektowany jako całość, Buonarroti wystąpił tu więc w charakterze pioniera nowożytnej urbanistyki.

Palazzo Farnese

Swój wkład twórczy wniósł mistrz również w Palazzo Farnese, do którego dobudował drugie piętro od strony dziedzińca i na który nasadził ozdobny gzyms koronujący całość. Podzielił też fronton pałacu na pola ograniczone pilastrami, wpisał w nie okna ozdobione trójkątnymi naczółkami i kolumienkami. Powstała bogata rzeźbiarska dekoracja, przez następców uznana za wzór – chętnie kopiowali go architekci w całej Europie przez ponad trzysta lat.

Pierwszy kościół Jezuitów

Mało kto wie, że Michał Anioł miał też swój udział w projektowaniu kościoła Del Gesù w Rzymie. Podobno znał osobiście Ignacego Loyolę, założyciela Towarzystwa Jezusowego zatwierdzonego przez papieża Pawła III w 1540 roku. W zbiorach Uffizi znaleziono rysunki Buonarrotiego z projektem tego kościoła wykonanym w 1554 roku, całkowicie bezinteresownie, na prośbę możnego protektora jezuitów, hiszpańskiego kardynała Beltrana de la Cueva. Projekt Michała Anioła przewidywał kościół jednonawowy z czterema kaplicami po obu bokach, z transeptem zakończonym kaplicami i z absydą. Kamień węgielny pod tę świątynię położono 6 października 1554 roku. Ale z powodu piętrzących się trudności budowa wtedy nie ruszyła i dopiero po śmierci Michała Anioła, latem 1568 roku ponownie położono kamień węgielny. Kierownikiem robót został Jacopo Barozzi – znany pod przydomkiem Vignola – który odmienił nieco projekt Michała Anioła: zamiast czterech dał po trzy kaplice po bokach nawy. Następcą Vignoli został Giacomo della Porta, który z kolei odmienił nieco fasadę, ostatecznie zatwierdzoną przez ówczesnego fundatora, kardynała Alessandra Farnese. W rezultacie jako autorów kościoła Del Gesù wymienia się tych właśnie dwóch architektów i kilku ich pomocników, jezuitów, chociaż prawdopodobnie wszyscy korzystali z wcześniejszych pomysłów Buonarrotiego.

Kościół Del Gesù (wzniesiony w latach 1573–1584) stał się prototypem idealnej świątyni, wprost wzorcem dla niezliczonych kościołów jezuickich i nie tylko w katolickiej Europie i krajach zamorskich. Budowla ta spełniała wszystkie wymagania

wynikające z postanowień Soboru Trydenckiego. Jak wiadomo, wczesny styl jezuicki nazywa się stylem potrydenckim. Warto przypomnieć, że był to styl monumentalny i surowy. Natomiast to, co możemy w kościele Il Gesù obejrzeć dziś, jest całkowitym przeciwieństwem surowości i powściągliwości. Surowość pozostała jedynie na zewnątrz, wyraża się w nader skromnej fasadzie, natomiast wnętrze, wykańczane stopniowo przez cały wiek następny, gdy królował już barok Berniniego, poraża bogactwem i przepychem z gruntu obcym duchowi Michała Anioła.

Kopuła matka

I wreszcie Bazylika Świętego Piotra, której przebudową kierował sędziwy mistrz aż do śmierci i dla której arcypiękny model kopuły wykonał w późnej starości.

Szefem budowy został w 1547 roku, jak zwykle wbrew sobie i „pod przymusem papieża Pawła III", o czym napisał w liście do przyjaciela. Do 1564 roku, czyli do śmierci, zdołał doprowadzić budowę do bębna pod kopułą. Zasklepił ją dopiero jego następca, wspomniany wyżej Giacomo della Porta. Włosi tę pierwszą w czasach nowożytnych kopułę nazwali *cupola madre*, matką wszystkich kopuł, które zaczęły wyrastać jak grzyby po deszczu i nadały miastu charakterystyczny barokowy wygląd.

Bazylika Santa Maria degli Angeli e Martiri

Dwa lata przed śmiercią osiemdziesięcioośmioletni mistrz sypnął raz jeszcze iskrą swego geniuszu: przerobił cząstkę starożytnych term Dioklecjana na przestronną i piękną bazylikę.

Nic przy tym nie zrujnował, term nie wyburzył, a nowy kościół poświęcony Maryi od Aniołów i Męczennikom chrześcijańskim (którzy swego czasu pod przymusem budowali owe termy) pomysłowo wpisał w starą konstrukcję, ocalając dla nas kawałek starożytności.

I ten kościół budowano już po jego śmierci, starannie wykańczając wnętrze i w miarę upływu lat gromadząc w nim różne dzieła sztuki. W naszych czasach postanowiono ozdobić go pięknymi drzwiami.

I tu mała dygresja.

Jeśli tylko mogę, tropię wszelkie związki włoskiej sztuki z Polską, więc nie chciałabym pominąć tu wspaniałego *polonicum*. Oto zaszczytne zaproszenie do wykonania nowych drzwi dla tej świątyni otrzymał znakomity polski rzeźbiarz mieszkający we Włoszech, Igor Mitoraj. I wykonał je: w 2002 roku zostały bardzo uroczyście zamontowane. Można je obejrzeć w internecie. Ale na tym nie koniec – historia najnowsza dopisała nieoczekiwany ciąg dalszy tej akcji związany z Polską.

Wierny słuchacz naszych radiowych gawęd Kamil Pietrasik, młody lekarz z Warszawy, wędrował sobie po Wiecznym Mieście śladami Michała Anioła z moją książką o Rzymie pod pachą. Zaszedł przed bazylikę w termach Dioklecjana i zachwyciły go nowe drzwi odlane w brązie. Kiedy się zorientował, że ich autorem jest polski rzeźbiarz, przyszedł mu do głowy szalony pomysł: a gdyby tak podobne drzwi zrobił dla kościoła Jezuitów na Starym Mieście w Warszawie z okazji zbliżającego się czterechsetlecia fundacji? Po powrocie do Polski zaraził swym entuzjazmem ojca Andrzeja Kiełbowskiego, zasłużonego

odnowiciela warszawskiego kościoła. I – streszczając całą historię – w 2009 roku we wrześniu Sanktuarium Matki Boskiej Łaskawej na Starym Mieście otrzymało od Igora Mitoraja w darze nowe drzwi.

I w Rzymie, i w Warszawie śliczne, odlane w brązie wypukłe postacie szybko przyciągnęły uwagę złodziei: w Rzymie skradziono klamkę z główką, w Warszawie usiłowano zrobić dokładnie to samo, ukraść klamkę w kształcie medalionu z główką, ale bezskutecznie – złodzieje tylko zepsuli zamek, który trzeba było odesłać do Włoch do naprawy...

Ufam, że na tym się wyczerpała pomysłowość wandali, a solidne i piękne drzwi w obu świątyniach posłużą wiernym kolejne kilkaset lat.

GAWĘDA 8
MICHAŁ ANIOŁ – EPILOG

Na koniec parę słów o człowieku, jaki tkwił w *divino maestro* – boskim mistrzu.

Wiemy, jak wyglądał, bo oprócz szczegółowych opisów ocalały też wizerunki z epoki. Najlepszy jest chyba portret rzeźbiarski dłuta Daniele Ricciarellego, zaprzyjaźnionego z mistrzem, a więc znającego go dobrze.

Co do jego duszy – o tej ciągle wiemy niewiele, ale coś niecoś ze swego wnętrza odsłonił sam artysta w swych sonetach i prywatnej korespondencji. Zacznijmy jednak od powłoki zewnętrznej.

Michał Anioł był niewysoki i nie wyglądał na siłacza, jak zanotował francuski podróżnik Blaise de Vigenère, ale miał umięśnione ramiona i był tak silny, że potrafił „w ciągu kwadransa odłupać tyle fragmentów twardego marmuru, ile zdołaliby odkruszyć trzej czy czterej kamieniarze w trzy lub cztery godziny”.

Nie należał do mężczyzn urodziwych. Rysy miał raczej pospolite, oczy niewielkie, brązowe, nakrapiane w żółte i jasnoniebieskie plamki, powieki bez rzęs, nos zdeformowany fatalnym ciosem kolegi, u nasady wgnieciony jak u boksera, wargi pełne, a dolną lekko wystającą, czoło szerokie i pobrużdżone, włosy ciemne i kędzierzawe, a bródkę rzadką. Do szczegółowego opisu Vasari dodaje jeszcze uszy dość duże i odstające.

Tak drobiazgowej charakterystyki duszy mistrza niestety nie mamy, ale wiemy, że był typowym Włochem – cechował go gwałtowny temperament, był porywczy i wybuchowy, nie panował nad językiem. Miał oczywiście naturę artystyczną, wszystko głęboko przeżywał i łatwo go było zranić. Bywał szorstki i gruboskórny. Paolo Giovio, znany humanista i człowiek pióra, napisał, że „mimo niezwykłego geniuszu miał grubiańską naturę...". Z rozmaitych świadectw epoki wynika jednak, że Michał Anioł nie „miał", lecz „miewał" grubiańską naturę. W 1506 roku, kiedy mistrz zaledwie przekroczył trzydziestkę, wystawił mu na piśmie opinię Piero Soderini, gonfalonier Florencji. W liście do papieża napisał tak:

> Zaświadczamy, że ten wspaniały młody człowiek nie ma sobie równych w swojej profesji w całej Italii, a może i na całym świecie. [...] jeśli porozmawiać z nim uprzejmie i odpowiednio potraktować, zrobi wszystko. Koniecznie trzeba mu okazać miłość i względy, a wtedy wykona pracę i zadziwi wszystkich...

Była to aluzja do arogancji papieża Juliusza II, bo ten nie tylko odmówił z dnia na dzień finansowania projektu, o który przecież

sam zabiegał (chodziło o jego grobowiec), ale wręcz kazał wyrzucić Michała Anioła z przedpokoju swoich apartamentów, po czym nigdy nie padło z ust papieża słówko „przepraszam". Wtedy Michał Anioł miał powód, żeby się obrazić, ale wiadomo, że i w mniej drastycznych sytuacjach mistrz łatwo się obrażał, domyślał intryg, spisków i doszukiwał zagrożenia. Nadto był permanentnie przeciążony pracą i podenerwowany, stąd prawdopodobnie wybuchy irytacji, ale kiedy – jak pisze Soderini – okazano mu życzliwość i wyrozumiałość, potrafił być wdzięczny i uprzejmy.

Był z natury człowiekiem dobrym, współczującym. Całe życie pomagał finansowo ojcu i wszystkim braciom, w jego listach pełno jest wzmianek o wysłanych pieniądzach i radach dotyczących inwestycji. Nie skąpił też grosza dla przyjaciół. Nigdy się nie dowiemy, ile pieniędzy przeznaczył na pomoc dla ubogich, ponieważ robił to dyskretnie, bez rozgłosu, ale wiadomo na pewno, że łożył anonimowo na posag biednych panien, by umożliwić im wyjście za mąż.

Na wiadomość o chorobie ojca był gotów rzucić wszystko i natychmiast jechać do Florencji, by zapewnić ojcu opiekę. Kiedy poważnie zachorował Francesco d'Amadore, czyli Urbino, człowiek, który z ucznia przeobraził się w jego oddanego opiekuna i pomocnika, Michał Anioł czuwał przy nim dniem i nocą, w ogóle nie kładąc się spać. Po śmierci Urbina zaopiekował się wdową i dzieckiem, swoim chrześniakiem.

Od 1514 roku aż do śmierci Michał Anioł był członkiem bractwa San Giovanni Decollato, które miało na celu opiekę nad skazańcami. Bracia wspólnie się modlili w ich intencji, przez całą noc przed egzekucją czuwali przy nich, niosąc pociechę duchową,

i pomagali finansowo w ich pochówku. Także tej strony działalności Buonarrotiego już nie poznamy, bo utrzymywał ją w tajemnicy. Zastanawiam się, czy przynależność do bractwa nie miała być rodzajem pokuty za „grzeszne krajanie”? Może artyście ciążyły owe potajemne sekcje zwłok wykonywane w młodości?

Jeśli chodzi o uczniów, to jakoś nie miał do nich szczęścia, nie stworzył szkoły. Być może nie trafili mu się, jak sugeruje Vasari, wybitnie utalentowani, a może raczej zawiodła go cierpliwość na dłuższą metę, bo wiadomo, że dorywczo chętnie wszystkim pomagał w rysunku, projektach, obliczeniach. Ale z jego listów wiadomo też i to, że najpierw wysyłał błagalne prośby do ojca i braci o jakiegoś „chłopca z biednej, lecz porządnej rodziny, zdatnego do posług i wszystkich prac domowych, [który] w wolnym czasie mógłby pobierać nauki”.

A kiedy takiego dostał, wściekał się na niego, że... chce się uczyć! W 1513 roku pisał ze złością:

> Ten mały gnojek chce całymi nocami rysować i domaga się, abym się nim ciągle zajmował. Błagam cię, zabierz go stąd, bo zirytował mnie tak, że już nie mogę wytrzymać.

Z pewnością genialny mistrz nie należał do ludzi łatwych. Toteż żył samotnie, nigdy się nie ożenił i nawet o tym nie myślał. Zresztą na całe szczęście, bo jakże nieszczęśliwa byłaby ta jego małżonka! Przecież on sam o sobie mówił, że jest Wścieklica i trzeba by świętej, żeby z nim wytrzymała. Ale w starszym już wieku spotkał kobietę swego życia, kobietę, która zrobiła na nim wielkie wrażenie i z którą związał się duchową przyjaźnią na

kilkanaście lat: była to wcześniej już wspomniana Vittoria, arystokratka, córka Fabrizia Colonny, wielkiego konetabla Królestwa Neapolu. Gdy Michał Anioł ją poznał, od kilku lat była wdową po hiszpańskim markizie Ferrante d'Avalos, z rodu od dawna osiadłego w Neapolu. (Nawiasem mówiąc, rodzinę jej męża łączył ścisły związek z Izabellą Aragońską, córką króla Neapolu Alfonsa II, a matką naszej królowej Bony. Z kolei Vittoria, o cztery lata starsza od Bony, była jej kuzynką. Więcej informacji o Vittorii umieściłam w swojej książce *Muszę i Rzym zobaczyć*).

Znajomość z jaśnie panią markizą Michał Anioł zawarł w wieku mocno dojrzałym, bo około sześćdziesiątki, i z każdym rokiem ta przyjaźń się pogłębiała. Łączyła ich przede wszystkim pasja wiary, głód Boga. Przy czym Vittoria, osoba mądra i wykształcona, żywo interesowała się sztuką i utrzymywała liczne kontakty z artystami. Okazała się bezcennym rozmówcą dla mistrza, gdy ten głowił się nad tematem *Sądu Ostatecznego*. Jeśli chodzi o sprawy osobiste, trzymała go nieco na dystans, nie pozwalając na tyle spotkań, ile on potrzebował. Odpisywała mu na listy, bardzo ciepło tytułując per Najserdeczniejszy, *Cordialissimo Mio Signor Michelagnolo*, ale jednocześnie strofowała, żeby siebie nie odrywał od pracy, a jej zbyt często od modlitwy i nabożeństw, które są ważniejsze niż prywatne rozmowy. Jak niezwykle ważna stała się dla udręczonego życiem i czarną wyobraźnią artysty, widać w sonetach, które po jej niespodziewanej śmierci wyrwały mu się spod serca. Miał wtedy siedemdziesiąt dwa lata, ona była o piętnaście lat młodsza. Załamał się. Vasari napisał, że po śmierci Vittorii mistrz chodził jak ogłuszony.

Myślał, że bez niej żyć nie potrafi, ale żył jeszcze długo, siedemnaście lat. Starość dokuczała mu coraz bardziej. „Jestem już taki stary, że śmierć nieraz szarpie mnie za płaszcz, abym z nią poszedł”, wyznał kiedyś Vasariemu.

Zżerała go melancholia, bolały nerki i kości, cierpiał na bezsenność, ale pracował do końca. Już nie miał siły, by wskoczyć na konia, więc jeździł na małym koniku, nie na mule, jak kiedyś napisałam, ale na „szkapinie”, jak określa to inwentarz sporządzony zaraz po jego śmierci. Żadnego muła w stajni nie znaleziono. I pewno wiele osób, mijając ich, nie zauważało drobnego starca wlokącego się na pociesznym koniku, a jechał na nim geniusz XVI wieku!

Zgasł 18 lutego 1564 roku. Jego pochówkiem zajęło się bractwo San Giovanni Decollato. Pogrzeb miał być skromny, bo taki panował duch w owym bractwie, a nie dlatego, że Rzym nie dość wspaniale postanowił uczcił Buonarrotiego. Pochowano go tymczasowo w kościele Dodici Apostoli, ponieważ papież obiecał, że w przyszłości powstanie godny grobowiec w Bazylice Świętego Piotra. Ale drugi pochówek odbył się o wiele wcześniej i wcale nie w Wiecznym Mieście.

Drugi pogrzeb mistrza

6 marca wydarzyło się coś nieprawdopodobnego: nadjechał bratanek zmarłego, Lionardo, porwał zwłoki wraz z trumną z kościelnego grobowca i wywiózł do Florencji. Musiał być w zmowie z jakimś księdzem i zapewne miał też oparcie w księciu Kosmie Medyceuszu, bo dopuścił się niewybaczalnego afrontu wobec papieża Piusa IV.

Trumnę zawiniętą w belę sukna i zabezpieczoną nawoskowanym płótnem wywieziono cichaczem na wozie załadowanym innymi belami sukna przeznaczonymi na handel. Ocalały rachunki z apteki Antonia Martellego, które Lionardo regulował po śmierci stryja – między innymi właśnie za dwanaście miar wosku „na woskowanie płótna w celu owinięcia trumny, by przewieźć ciało do Florencji". A więc i aptekarz wiedział o porwaniu!

Rodzina i notable Florencji uważali, że mieli moralne prawo tak postąpić, ponieważ Michał Anioł wielokrotnie wyrażał życzenie, że pragnie złożyć kości w rodzinnym mieście. Co mu nie przeszkadzało szykować sobie nagrobek przeznaczony do bazyliki Santa Maria Maggiore. Na wszelki wypadek jednak zwłoki wywieziono potajemnie – „żeby w Rzymie nie podniesiono krzyku i aby nie zatrzymano ich po drodze", jak zapisał Vasari.

Organizację uroczystości pogrzebowych we Florencji wzięła na siebie Akademia Sztuki, której Michał Anioł był pierwszym honorowym prezesem. Wytypowano cztery osoby odpowiedzialne za całość: dwóch malarzy, Agnola Bronzina i Vasariego, oraz dwóch rzeźbiarzy, Celliniego i Ammanatiego. Ci z kolei mieli przydzielić prace innym artystom, bo do niezwykle bogatej dekoracji kościoła potrzebna była istna armia uzdolnionych rąk.

Protektorat nad pogrzebem objął sam książę Kosma Medyceusz i on też częściowo to finansował. Ustalono, że uroczystości odbędą się w bazylice Medyceuszy San Lorenzo, natomiast na miejsce wiecznego spoczynku wyznaczono bazylikę Santa Croce. Na razie trumnę złożono w tajemnicy – jak sądzono – w kościele Świętego

Piotra, a o północy postanowiono przenieść ją do bazyliki Santa Croce.

Ale wieść o powrocie Michała Anioła rozniosła się po mieście lotem błyskawicy i przenosinom o północy towarzyszył tłum, a kiedy trumna już znalazła się w kościele i ją otwarto, ludziska się pchali, by zobaczyć zupełnie niezmienioną twarz zmarłego.

Do połowy lipca trwały przygotowania do uroczystości i wreszcie odbył się pogrzeb, jakiego w dziejach Florencji jeszcze nie było.

Barokowa *pompa funebris*

Miejscowi artyści zaprojektowali dekorację bazyliki tak, by ukazać cały dorobek twórczy Buonarrotiego, by złożyć mu hołd jako artyście i mistrzowi, na którym się wzorowali. Była to, rzec można, ilustrowana biografia rzeźbiarza, malarza i architekta. I był to chyba pierwszy pogrzeb w duchu nadchodzącego baroku.

Cały kościół spowito kirem. W nawie głównej ustawiono potężny katafalk zakończony piramidą zwieńczoną kulą, a na niej osadzono postać Sławy dmącą w potrójne trąby. We wszystkich kaplicach i w wielu miejscach umieszczono ogromne obrazy. Na jednym z nich ukazano zmarłego, który przybywa na Pola Elizejskie, gdzie spotyka wszystkich sławnych artystów starożytności, a także wybitnych przedstawicieli sztuki miejscowej: od Cimabuego i Giotta aż do Pontorma. Na innym obrazie można było zobaczyć, jak Wawrzyniec Medyceusz przyjmuje młodziutkiego Buonarrotiego do szkoły w Ogrodach San Marco, na kolejnym – jak Michał Anioł pokazuje papieżowi projekty Nowej Zakrystii. Na obrazie, na którym Michał Anioł jako mistrz stoi w kręgu uczniów, widnieje podpis: „Tyś ojcem

naszym”. Dokładny opis całej dekoracji zamieścił Vasari w swej biografii mistrza. Ten sam autor relacjonuje też przebieg uroczystości, która miała w dużej mierze charakter świecki. Na kazalnicy stanął nie ksiądz, lecz wybitny humanista, pisarz i historyk Benedetto Varchi.

Po uroczystościach przeniesiono zwłoki artysty do grobu w bazylice Santa Croce, a bratanek ufundował stryjowi okazały nagrobek zaprojektowany przez Vasariego. Znajduje się po prawej stronie od wejścia. Marmurowy sarkofag z kamienia podarowanego przez Kosmę Medyceusza zdobi niewielkie popiersie Buonarrotiego wykonane według maski pośmiertnej, a przed sarkofagiem siedzą trzy postacie niewieście symbolizujące trzy dziedziny aktywności mistrza: rzeźbę, malarstwo i architekturę.

Ale to niejedyny nagrobek artysty. Drugi, o którym rzadko się pisze, ufundowano w Rzymie, na zewnętrznej ścianie tego kościoła, z którego Lionardo porwał zmarłego. Jest to *kenotafium*, nagrobek bez grobu. W płytkiej niszy rzeźbiarz, prawdopodobnie Jacopo del Duca, umieścił postać Michała Anioła w pozycji półleżącej, na antycznej sofie, z podpartą głową i otwartymi oczami. Zadumany, pogodny, spogląda w dół, gdzie stoją dwa nagie uskrzydlone putta-geniuszki, a jedno z nich podaje mu księgę. Jest jeszcze okrągły stoliczek na trzech lwich łapach i to wszystko. Żadnego akcentu religijnego, nagrobek na wskroś świecki, by nie rzec pogański, z epitafium w medalionie umieszczonym wyżej.

Kiedy pewnego razu natknęłam się na ten nagrobek, bo akurat brama na dziedziniec klasztorny przy kościele Dodici Apostoli

była otwarta i jakiś zakonnik przyjaznym gestem zaprosił mnie do środka, zadałam sobie pytanie: co sam Michał Anioł chciałby widzieć na swoim grobie? Czy popisową kompozycję Vasariego, czy ów mało poważny, niemal groteskowy nagrobek rzymski, czy własną niedokończoną *Pietę Rondanini*, tę tragiczną parę, Matkę z Synem na progu śmierci, a w istocie u wrót nieśmiertelności...?

GAWĘDA 9
RAFAEL – CZŁOWIEK KOCHANY PRZEZ WSZYSTKICH

Rafael to najmłodszy z trójki geniuszy pełnego renesansu. Był o osiem lat młodszy od Michała Anioła i aż o trzydzieści jeden od Leonarda da Vinci.

Rafael Santi lub Sanzio, bo krążą dwie wersje jego nazwiska, przyszedł na świat w Wielki Piątek w roku 1483, tym samym co Luter. Kiedy umierał, Kościół właśnie odtrącił Lutra, ekskomunikując go. Zaczął się czas wielkiego rozłamu. Rafael urodził się za pontyfikatu Sykstusa IV, do Rzymu przyjechał na zaproszenie jego bratanka, papieża Juliusza II, a zmarł za Leona X. I właśnie w tym okresie, od Sykstusa IV do Leona X, a więc w ciągu zaledwie ćwierćwiecza, Rzym uległ ogromnej przemianie. Stał się centrum renesansowej sztuki Włoch, przyćmił Florencję.

Z miasta pastuchów – ośrodek sztuki renesansowej

A przecież jeszcze w XV wieku Rzym był całkiem inny. Mówiono o nim pogardliwie, że to miasto pastuchów i krów, miasto złodziejskich spelunek. Wyludniony, miejscami zarośnięty chaszczami jak miasta Majów, całkowicie nieświadomy swej wspaniałej przeszłości. Właściwie było to skupisko wiosek i pól uprawnych pośród dziwnych ruin.

Papieże humaniści dążyli do odrodzenia kulturalnego Rzymu; niektórzy z nich wiązali z tym wzrost potęgi politycznej papiestwa. Największy wkład w przeobrażenie miasta miał papież Juliusz II (1503–1513), który nakazał wznosić monumentalne budowle i kontynuował prace podjęte za Sykstusa IV – między innymi wytyczanie nowych szerokich ulic. On też zapoczątkował kolekcję antyków w Watykanie. Kazał tu, na dziedziniec nowego pałacu, przenieść Apolla od tej pory nazywanego Belwederskim. Kiedy w styczniu 1506 roku przy termach Tytusa wydobyto dwadzieścia pięć posągów, a wśród nich *Laokoona*, papież wysłał na miejsce Michała Anioła i Giuliana da Sangallo, który podobno klaskał w ręce z radości, krzycząc: „Ależ to jest ten, o którym pisze Pliniusz!”. Obaj byli zachwyceni antykiem!

Juliusz II zdecydował się też na wyburzenie zniszczonej Bazyliki Świętego Piotra i postawienie na jej fundamentach nowej, o wiele wspanialszej. Miał na to zaledwie dziesięć lat, ale zdążył zrobić bardzo dużo i położył solidne podwaliny pod rzymski renesans. To właśnie on uczynił z Rzymu centrum sztuki.

Jego następca Leon X (1513–1521), syn słynnego Wawrzyńca Medyceusza, człowiek wykształcony i zapalony humanista, kontynuował dzieło poprzednika; co prawda przeobraził dwór papieski w świecką siedzibę filozofów, literatów, łacińskich poetów

i uczonych, ale przyciągnął wybitnych artystów i otoczył troską zabytki antyczne.

Tak się jednak składa, że lata rozkwitu artystycznego Wiecznego Miasta zbiegły się z czasami największego upadku moralnego elity rządzącej. Nie będę się tu rozwodzić nad nieprawościami Borgiów i nadmierną swobodą zeświecczonych dworów kardynalskich i samego Watykanu, bo to są sprawy ogólnie znane, powiem tylko, że nadużycia owych lat doprowadziły w konsekwencji do rozpadu jedności Kościoła i do katastrofy politycznej – 6 maja 1527 roku, o świcie, z porannej mgły wyłoniły się oddziały lancknechtów Karola V i nastąpił koniec owego świata: krwawe *Sacco di Roma*. Rafael, na szczęście, wtedy już nie żył.

Zanim jednak do tej zagłady doszło, w ciągu zaledwie ćwierćwiecza Rzym z miasta pastuchów stał się latarnią renesansowej cywilizacji. Sprawiła to gromada utalentowanych artystów w służbie papieży, a najmocniej odcisnął swą pieczęć właśnie ów przybysz z dalekiego Urbino – Rafael Sanzio. Tak mocno, że niektórzy złoty wiek rzymski, czyli rozkwit renesansu, datują dokładnie na lata jego pobytu w tym mieście: 1508–1520.

Rafael był pupilkiem papieży, a jego mecenasami zostali ludzie z kręgu papieskiego dworu. Był wśród nich bogacz nad bogaczami, niefortunny skądinąd bankier papieski Agostino Chigi, któremu Rafael udekorował willę nad Tybrem, zanim sieneńczyk stracił te swoje sto statków handlowych krążących po morzach świata, banki w Lyonie, Londynie, Amsterdamie, Konstantynopolu i gdzie tam jeszcze. Człowiek, którego sułtan uważał za najpotężniejszego kupca świata chrześcijańskiego i któremu, gdy

ten przybywał do Wenecji, Wielka Rada oddawała wszelkie honory. Jednakże finansowanie ogromnych przedsięwzięć papieskich nie tylko nie przyniosło mu żadnych korzyści, ale wręcz doprowadziło całą bankierską rodzinę Chigich – i nie tę jedną! – do ruiny. Dla usprawiedliwienia owych wydatków trzeba powiedzieć, że ich część przeznaczono na kulturę, a ta od przynajmniej dwóch wieków przynosi coraz to większe zyski, zwłaszcza dzięki turystyce, i tak spłaca stare długi. W okresie między pontyfikatem Aleksandra Borgii a Leona X w Rzymie dla papieży pracowały setki artystów, od trójcy geniuszy poczynając – Leonarda, Michała Anioła i Rafaela – przez takie znakomitości jak Bramante, Peruzzi – że przypomnę tu jego iluzjonistyczne freski w willi Farnesina – a także Sangallo, dwaj Sansovino, Sodoma, Giulio Romano, Sebastiano del Piombo, Lotto i wielu, wielu innych. To musiało kosztować.

Dziecko szczęścia...?

Czyta się często, że Rafael Sanzio był dzieckiem szczęścia. Nie wiem, jak można coś takiego pisać o chłopcu, który w ósmym roku życia stracił matkę, a w jedenastym – ojca, i to dobrego, mądrego ojca. Giovanni Sanzio był malarzem i pierwszym nauczycielem Rafaela. Po jego śmierci chłopiec, jako jedynak, został zupełnie sam. Jeśli dodamy, że zmarł w wieku trzydziestu siedmiu lat, to istotnie, wielki z niego szczęściarz...

Dorastał w pracowniach malarskich, najdłużej u Perugina. Jak to się stało, że ten chłopiec nie zgorzkniał, nie zamknął się w sobie, że był pogodny i pełen życzliwości dla ludzi – to już

pozostanie jego tajemnicą. Co prawda później los się do niego uśmiechnął.

Jako siedemnastolatek Rafael otworzył już własną pracownię. Najpierw działał w swym rodzinnym Urbino, gdzie utrzymywał ścisłe kontakty ze światłym dworem księcia Guidobalda Montefeltre, syna owego Federiga, tego niezwykłego człowieka, ideału mecenasa renesansowego, który ze swego dworu uczynił ośrodek kultury ducha i ciała, gdzie szanowano wiedzę i rozwijano talenty, gdzie panowały zdrowe zasady moralne i gdzie, na przykład, nie przeklinano. Wzorowy ten dwór i toczone tam dyskusje opisał Baltasare Castiglione w *Dworzaninie*. Zastanawiano się nad pięknem i sztuką, nad pełnią człowieczeństwa, istotą duchowości. Rafael zapewne nieraz się temu przysłuchiwał, był bowiem przyjacielem Castiglionego. Nawiasem mówiąc, gdy Łukasz Górnicki, bywalec włoskich dworów owych lat, przekładał *Dworzanina* na polski, gorzko zauważył, że „nie zda się Polakom sztuka ani rozmowy o niej". Rafaelowi „się zdawała".

Po wyjeździe z Urbino malarz spędził cztery płodne lata we Florencji, gdzie miał okazję zetknąć się z Leonardem, Michałem Aniołem, Botticellim i wieloma żyjącymi tam artystami, nie mówiąc już o dziełach artystów zmarłych.

Pupilek papieża

A kiedy miał dwadzieścia pięć lat, wezwał go do Rzymu papież Juliusz II i mianował *scrittore dei brevi*, kimś w rodzaju tytularnego sekretarza. I teraz istotnie stał się dzieckiem szczęścia – młody, utalentowany, dobrze ułożony, niezwykle

uprzejmy i sympatyczny, zaczął się błyskawicznie wspinać po szczeblach kariery. Już na początek otrzymał wysoką pensję, trzysta dukatów rocznie, a nadto zlecenie dekoracji komnat Juliusza II. Jego poprzednik, papież Aleksander VI Borgia, zajmował apartamenty na drugim piętrze. Juliusz II, śmiertelny wróg Borgii, oznajmił, że jego noga tam nie postanie, i przeniósł się piętro wyżej. I tak powstały Stanze, dziś znane pod imieniem Rafaela, ukończone już za następcy Juliusza II. Bo również kolejny papież, Leon X, był pod urokiem Rafaela i widział w nim swego nadwornego malarza, architekta i urbanistę. Po śmierci Bramantego (podobno bliskiego krewnego malarza) w 1514 roku przekazał Rafaelowi kierownictwo budowy Bazyliki Świętego Piotra. Młody artysta ogromnie się z tego cieszył.

> Jakaż praca może się równać z tą przy bazylice, najwspanialszym kościele świata?

– pisał w liście do wuja w Urbino.

Mało tego, w 1515 roku papież mianował go *praefectus marmorum et lapidum omnium*, czyli – jak byśmy dziś powiedzieli – naczelnym konserwatorem zabytków rzymskich, i polecił wykonać coś w rodzaju malarskiej rekonstrukcji dawnego miasta. Rafael pracował nad makietą starożytnego Rzymu, ale chyba jej nie ukończył, a w 1519 roku złożył, zredagowany wspólnie z Castiglionem, alarmujący raport o stanie powszechnie rabowanych zabytków. Napisał w nim między innymi:

> Odważyłbym się powiedzieć, że cały ten nowy Rzym, który się dzisiaj widzi, jakkolwiek wielki, piękny, przyozdobiony pałacami, kościołami i innymi budowlami, zbudowany został przecież za pomocą wapna uzyskanego ze starożytnych marmurów. Nie mogę też bez wielkiego żalu wspomnieć, że od czasu jak jestem w Rzymie, a nie ma przecież jeszcze lat dwunastu, zostało zrujnowanych wiele rzeczy pięknych [...] i niesławą jest dla naszych czasów, że do tego dopuściły...

Warto może przy okazji zauważyć, że to Polacy jako pierwsi zgłosili w XVI wieku hasło ochrony zabytków i artysty w razie konfliktu zbrojnego. Polscy humaniści, często bywający we Włoszech, jak na przykład Stanisław Reszka, głośno protestowali przeciwko rozbiórce rzymskich zabytków prowadzonej na ogromną skalę między innymi przez samych papieży, których nie wahali się nazwać barbarzyńcami.

Pan całą gębą, a nadal skromny i uprzejmy

Jako papieski prefekt, odpowiednik ministra, Rafael był ważną osobistością, jako naczelny architekt bazyliki i osobisty doradca papieża w sprawach kultury – jeszcze ważniejszą.

W parze z licznymi obowiązkami szły ogromne dochody. Chyba nie popełnię wielkiego błędu, gdy powiem, że Rafael był najbogatszym artystą w ówczesnym Rzymie. Zarabiał krocie, mógł sobie pozwolić na kupno Palazzo Caprini za trzy tysiące sześćset dukatów i na budowę pałacu według własnego projektu, na wytyczonej przez siebie (na zlecenie papieża) via Giulia. W liście do wuja w Urbino pisał, że ma w Rzymie nieruchomości warte

trzy tysiące dukatów, do tego znakomitą pensję, a przecież jeszcze trzeba dodać honoraria za freski i obrazy dla bogaczy.

Ale ani błyskawiczna kariera, ani wielka fortuna nie zawróciły mu w głowie – pozostał człowiekiem skromnym i uprzejmym. Był powszechnie lubiany, mało tego, był wręcz uwielbiany, już za życia pisano na jego cześć sonety, podziwiano go. „Młodzieniec największej dobroci i cudownych zdolności", pisał w liście niejaki Calcagni do Jacoba Zieglera. A Vasari tak go scharakteryzował:

> Między jego szczególnymi zaletami przypomnę jedną o wielkiej wartości, budzącą ciągle zdumienie, że niebo go nią obdarzyło; zaletą, której, zdawałoby się, tak pozbawieni jesteśmy my, malarze. Kiedy tylko jacyś mistrzowie czy pomocnicy pracowali u boku Rafaela, to żyli zgodnie, pojednani, tak że wszystkie złe i niskie myśli opuszczały ich. Taka zgoda panowała tylko tam, gdzie był on, dzięki jego wielkiej uprzejmości i wrodzonej łagodności.

W innym miejscu Vasari pisze – a mógł to usłyszeć od osób, które artystę dobrze znały – że Rafael „był samą uprzejmością". Uprzejmość, cnotę zupełnie dziś wzgardzoną i zaniedbaną, jakże wtedy ceniono!

Jedyną wadą, jaką mu Vasari zarzuca, była nadmierna kochliwość, która go jakoby odrywała od pracy, a nawet, kto wie, może sprowadziła na niego śmierć. Kiedy się jednak zważy, jak wiele ten człowiek dokonał w ciągu dwunastu zaledwie lat pobytu w Rzymie, opinia Vasariego wydaje się mocno przesadzona. Gdyby istotnie ciągle oddawał się uciechom miłosnym, nie zdołałby po sobie tak wiele pozostawić: cykle fresków, obrazy, projekty gobelinów, nowe ulice w Rzymie, pałace (między innymi

Villa Madama na Monte Mario, najwspanialsza rezydencja letnia od czasów rzymskich), memoriał o starożytnych budowlach... Niewątpliwie do wielkiej wydajności artystycznej przyczyniła się ogromna łatwość pędzla, bo Rafael był szybki, ale też i gromada pomocników.

Zaręczono go z siostrzenicą kardynała, panną Barberini, ale widocznie świetna partia go nie nęciła, bo ze ślubem zwlekał, pozostając w jawnych związkach z kolejnymi pannami, znacznie uboższymi w błękitną krew. Najlepiej znany jest jego romans z córką piekarza, Margeritą Luti. Zrobił jej półnagi portret, obraz sygnowany na bransolecie umieszczonej na przedramieniu Fornariny, czyli Piekareczki. Fornarina, w typie etruskim, miała proste czarne włosy, szeroko rozstawione wielkie czarne oczy i mocne brwi, lekko odstające duże uszy. Takie twarze nadal się spotyka i w Rzymie, i w Toskanii.

Fornarina mieszkała tuż za Ponte Sisto (mostem Sykstusa, notabene wzniesionym za podatki od prostytucji nałożone przez pomysłowego papieża Sykstusa IV) przy via Dorotea 20, a gdzie tak naprawdę mieszkał on – nie wiemy; podaje się z pół tuzina rzymskich adresów.

Nie licząc miłostek, Rafael był człowiekiem moralnie uporządkowanym, szlachetnym i prawym. Edukację moralną wyniósł z domu i z dworu księcia Montefeltre.

Malarz wdzięku

Jeśli chodzi o jego edukację artystyczną, to pierwszym nauczycielem był mu ojciec, a następnie Perugino i świat sztuki wokół: Florencja i Rzym ze swymi skarbami antyku. Nie był

człowiekiem zadufanym, chłonął wiedzę od wszystkich i ciekawe, że nie popadł przy tym w eklektyzm, lecz doszedł do własnego stylu. I wydaje się, że wszystko, co ten człowiek miał w sobie – łagodność, wdzięk, elegancję, spokój, umiar – że to wszystko przelał na swoje obrazy. Współcześni chwalą go za urodę postaci, za ich piękne proporcje, za – jak się wyraził Paolo Giovio – „ten rodzaj piękna, który nazywamy wdziękiem", ów szczególny wdzięk pełen słodyczy, *infinita dolcezza*, jak mówią o jego Madonnach, chwalą za łagodne gesty i za delikatne światło, za genialną wprost perspektywę i subtelną kolorystykę, za harmonię kompozycji.

Posłużył się modelami antyku w kreowaniu języka figuratywnego swoich czasów. Już Michał Anioł dostrzegł, że pod naturalnością jego malowideł kryją się doktryna i głębokie studia. Bo wszyscy mówili, jakie to naturalne, jakie to proste! To największa z cnót wzorowego dworzanina – według Castiglionego – robić tak, by nie zdradzić wysiłku. „Prawdziwą sztuką jest jedynie ta, która nie wydaje się sztuką", głosili humaniści z Urbino.

Rafael idealnie pasował do środowiska ówczesnego dworu papieskiego, zwłaszcza Leona X. Skupieni wokół papieża humaniści i latyniści szukali nowego języka (dosłownie) w miejsce pospolitego *volgare*, codziennej włoszczyzny, i proponowali nawrót do łaciny, pisali poezję łacińską, komedie łacińskie. On, malarz, swój język artystyczny zaczerpnął z tego samego źródła. I wkrótce nowy język, styl Rafaela, stał się ogólnowłoski. Urbińczyk wskazał nowy kierunek sztuce włoskiej i europejskiej.

Perspektywa, symetria, architektura antyczna w tle i wiele elementów antycznych, idealizacja i harmonia, oto główne cechy tego stylu. Natura wybrana, uporządkowana, ładna, bez burz. Podobno powiedział, że malarz ma obowiązek ukazywać rzeczy nie tak, jak stworzyła je natura, lecz jak powinna je stworzyć. I to właśnie stało się ideałem estetycznym renesansu – korekta natury. Rafael namalował około czterdziestu obrazów Madonny i wszystkie są piękne. Kiedy portretował piękną kobietę, pisał w liście do przyjaciela, że musi przyjrzeć się wielu kobietom – może stąd te miłostki? – i od każdej wziąć jakiś element, by złożyć w nową całość. To słynne poszukiwanie piękna idealnego.
A „piękno, jakie kryje ciało – pisał Castiglione – jest cnotą widzialną". Słowem, neoplatońskie przekonanie, że piękno ciała jest odbiciem piękna duszy.

Ale gdy robi portret na zamówienie, jego „boskie" malarstwo, jak je nazwano, staje się ludzkie; jest realistą. Słynny portret Baltasare Castiglionego – wyrafinowane kontrasty chromatyczne, perfekcja wykonania – sprawia wrażenie fotografii.
Niezidentyfikowana dama zwana La Muta wcale nie grzeszy urodą, choć sam obraz jest doskonały. Postacie na jego portretach zachowują naturalność pozy, prostotę, elegancję, pewne wrodzone dostojeństwo. U Rafaela nie ma nic trywialnego, pospolitego, wyzywającego. Jest w swej sztuce dżentelmenem.
„W architekturze doskonały, a w malarstwie boski", jak napisał ktoś pod koniec XVI wieku.

Późna twórczość Rafaela ma nieco inny charakter – widać ruch, wydęte szaty, emocje. Pojawiają się też dwie strefy w malarstwie religijnym, niebiańska i ziemska, a także lewitacja, oczy

wzniesione ku niebu – słowem, obserwujemy zapowiedź baroku, prawdopodobnie pod wpływem Michała Anioła.

Swą ogładę humanisty, znajomość myśli antycznej i dokonań uczonych Greków Rafael wyniósł zapewne z Urbino. Umiłowanie kultury przebóstwionej, ów ideał renesansu, odpowiadało mu wewnętrznie. Wszyscy podkreślają, że ten młody człowiek to była chodząca kultura. Rafael stał się interpretatorem – czy też piewcą – ideału klasycznego piękna, a jego sztuka tchnie atmosferą owych lat.

Klasyczne piękno

Doskonałym przykładem jest tu dekoracja trzech komnat Juliusza II w Watykanie. W pierwszej, przeznaczonej na bibliotekę, a zwanej Stanza della Segnatura, znajduje się między innymi fresk *Szkoła ateńska*, w którym znalazła wyraz cała humanistyczna kultura Rafaela. Zatrzymajmy się na chwilę przy tym malowidle.

Fresk powstał w latach 1509–1510. Ukazuje świątynię wiedzy, tak jak wyobrażał ją sobie Marsilio Ficino, twórca neoplatonizmu. Tą świątynią jest na obrazie wnętrze Bazyliki Świętego Piotra według projektu Bramantego. Na tle uciekających w dal arkad – poczynając od potężnej, obejmującej cały fresk na pierwszym planie, do coraz to węższych, tej wspaniałej architektury o wielkim oddechu, o której Vasari pisze, że Bramante sam ją wykreślił – ukazał Rafael grupki starożytnych mędrców otoczonych uczniami. Fresk jest symetryczny. Centrum sceny artysta usytuował na niewielkim podwyższeniu, gdzie, gestykulując, idą ku nam dwie główne postacie w dziejach myśli

starożytności: Platon i Arystoteles. Platonowi nadał rysy Leonarda; kogo ukazał pod postacią Arystotelesa, nie wiadomo. Po ich lewej stronie stoi Sokrates – widzimy jego lewy profil – otoczony słuchaczami, wśród których jest być może Aleksander Wielki w zbroi, albo jest to Alcybiades. Po lewej stronie sceny stoi też Epikur w wieńcu z liści winorośli, natomiast dalej, w lewym rogu, siedzi Pitagoras, który coś notuje, a jakiś ciekawski zagląda mu przez ramię i ściąga.

Na pierwszym planie siedzi zadumany Heraklit o rysach Michała Anioła i malowany w jego manierze – przypomnijmy, że w tym samym czasie, kiedy Rafael tworzył swój fresk, po sąsiedzku, za ścianą, Michał Anioł zmagał się ze sklepieniem Sykstyny. Pośrodku malowidła, na stopniach świątyni wiedzy, rozłożył się półnagi Diogenes, a po prawej stronie, na pierwszym planie, pochyla się nad rysunkiem Euklides z cyrklem w ręku – to portret Bramantego wśród uczniów. I wreszcie, na prawej krawędzi obrazu, widnieją dwaj malarze – autor w ciemnym berecie i, bliżej nas, Sodoma, jego główny pomocnik, w berecie jasnym. Dopatrzono się tu także personifikacji siedmiu sztuk wyzwolonych. Według atrybutów poszczególnych osób: po lewej przedstawiona jest alegoria gramatyki, arytmetyki i muzyki, po prawej – geometrii i astronomii, a na szczycie schodów – retoryki i dialektyki. Słowem, mamy odwołanie do wszelkiej wiedzy.

Gest Platona – palec skierowany w niebo – wyraża ostateczny cel poszukiwań ukazanych na całym malowidle: od numerologii do muzyki, od muzyki do harmonii kosmicznej, od harmonii kosmosu do boskiego porządku idei. Arystoteles wyciąga dłoń przed siebie,

jakby wskazując ziemię; i te dwa gesty stanowią kwintesencję nauk obu mędrców: poznanie nieba i ziemi.

Szkoła ateńska świadczy o erudycji Rafaela. Ten syn malarza z Urbino dobrze wiedział, ile kultura renesansu zawdzięcza Grekom sprzed wieków. Jego fresk to swoisty hołd złożony myślicielom antyku. Można przypuszczać, że nadając im rysy współczesnych artystów, Rafael chciał wyrazić przekonanie, że artyści renesansowi pragną zostać ich spadkobiercami, że teraz oni poszukują prawdy, że stali się ludźmi nauki. Bije z tego malowidła wielkie poczucie godności – to my malarze, my nowi uczeni, myśliciele, kontynuatorzy starożytnych. Działania artystyczne rozumiano wtedy jako „dyskurs mentalny", nie tylko przełożenie idei na formę widzialną, lecz także poszukiwanie idei.

Młody artysta podpisał się na swoim pierwszym watykańskim malowidle. Zrobił to oryginalnie – na sukni pochylonego nad rysunkiem Euklidesa-Bramantego, wokół wycięcia na karku biegnie złoty wzór: nieco zagadkowe litery RUSMDVIIII. RUS to skrót od: Rafael Urbinas, a dalsze znaki to data: 1509.

W drugiej komnacie, ukończonej pięć lat później, już po śmierci Juliusza II, gdzie umieścił wizerunki Leona X, jego następcy, w owej komnacie zwanej Stanzą Heliodora wykonał między innymi fresk, który mnie osobiście najbardziej się podoba (choć ubolewam, że stał się przyczyną zagłady poprzedniego malowidła pędzla Piera della Francesca). Mam na myśli *Uwolnienie świętego Piotra*. Jest to rodzaj tryptyku: trzy połączone w całość sceny ilustrujące epizod z Dziejów Apostolskich, kiedy to w więzieniu jerozolimskim pojawił się anioł i uwolnił Piotra. Rafael pokazał tę

scenę jako nokturn i właściwie, z punktu widzenia malarstwa, bohaterem fresku uczynił światło.

W scenie centralnej anioł w świetlistej aurze, niczym w mandorli, budzi śpiącego Piotra przykutego do ściany łańcuchami, po prawej – prowadzi go za rękę wśród głęboko uśpionych strażników, a po lewej gromadzą się strażnicy w zbroi wielce poruszeni zaginięciem więźnia. Jeden z nich trzyma w ręce pochodnię. W dali pejzaż ledwo widoczny w słabym blasku księżyca...

I wreszcie fresk w trzeciej komnacie, zwanej dell'Incendio, czyli komnatą Pożaru, gdzie Rafael ukazał pożar Borgo, rzymskiego przedmieścia wokół bazyliki Piotrowej. Nawiązał tu do pamiętnej pożogi, jaka wybuchła w połowie IX wieku, i do cudu, kiedy to gest błogosławiącego papieża Leona IV nagle ugasił płomienie. I tu Rafael wplótł wątki antyczne – odwołał się do pożaru starożytnej Troi, namalował Eneasza, który wynosi na plecach starego ojca. Ukazał też ciekawą architekturę, bo z elementów realnych stworzył fikcyjną całość: po lewej stronie można rozpoznać kolumnadę sprzed świątyni Marsa Mściciela w Rzymie, po prawej – fragment świątyni Saturna, a pośrodku, w głębi, widać połowę fasady starej bazyliki Piotrowej tuż przed wyburzeniem i przeróbką – fasada przypominała bardzo dobrze zachowaną do dziś bazylikę Santa Maria na Zatybrzu.

Papież Leon X, wielbiciel młodego artysty, zamówił u niego również kartony do gobelinów ze scenami z życia świętych Piotra i Pawła. Wykonane w brukselskim warsztacie wspaniałe tkaniny służyły do dekoracji Kaplicy Sykstyńskiej podczas wielkich uroczystości. A te, które ocalały z zawieruchy historycznej,

możemy podziwiać i my, są naprawdę cudowne. Cudowne też są *Madonny* Rafaela.

Madonna Sykstyńska

Zatrzymajmy się może przy jednej z nich. Jak mi opowiadał rzymski przewodnik, turyści zwiedzający Pinakotekę Watykańską często proszą o pokazanie *Madonny Sykstyńskiej*, tylko że tej akurat tam nigdy nie było. Do połowy XVIII wieku znajdowała się w kościele Santa Barbara w Piacenzy, a w 1753 roku nabył ją za polskie pieniądze miłościwie nam panujący August III Sas i umieścił w swej kolekcji w Dreźnie, gdzie znajduje się do dziś.

Jest to *Madonna ze świętymi*, z rodzaju obrazów *Sacra Conversazione*, a tylko zwana *Sykstyńską* od imienia papieża Sykstusa II. Obraz powstał około 1516 roku. Matka Boska w wydętym na wietrze welonie unosi się na obłoku wśród puchatych jasnych chmur, twarz ma nieco podobną do Fornariny, a jej wzrok podąża za gestem świętego papieża, który wskazuje uczestników mszy poza obrazem, ponieważ obraz znajdował się w ołtarzu. Po przeciwnej stronie papieża Sykstusa Rafael umieścił świętą Barbarę, patronkę kościoła, dla którego malował, zaznaczając w tle niewielką wieżę jako atrybut, symbol jej męczeństwa. Całą scenę wpisał w niby-okno z rozsuniętymi zasłonami – kotarami niebios, a na parapecie pod stopami Madonny umieścił parę aniołów o skrzydełkach motyla – opierają się o parapet, wzrok kierując ku górze. Te dwa chłopięta, potargane i pulchne, w ostatnich latach zrobiły zawrotną karierę! Trafiły na pocztówki, papeterie, popielniczki, poduszki i nie wiem na co jeszcze.

To chyba pierwszy obraz, w którym Rafael wprowadził dwie strefy – Madonna i święci w niebiosach, a gdzieś na dole – tu nie ukazanym, lecz tylko zasugerowanym spojrzeniami – padół płaczu i boleści. Owe spojrzenia i gesty powodują, że obraz nas wciąga, bierze w posiadanie, ożywa, kiedy przed nim stajemy.

Przepiękna jest tu kolorystyka, zwłaszcza szat – złocistordzawy ornat Sykstusa, elegancka renesansowa suknia świętej Barbary stojącej bokiem, bufiasty rękaw uszyty z trzech kawałków materiału: złotego, łososiowego i niebieskiego. Barbara ma głowę niczym grecka bogini, ustrojoną diademem, a twarz o urodzie sykstyńskich aniołów pędzla Michała Anioła.

Kiedy w połowie XIX wieku Galerię Drezdeńską zwiedzał Lew Tołstoj, zapisał w swym dzienniku, że wobec dzieł, które tam zobaczył, pozostał obojętny i że jedynie *Madonna* Rafaela głęboko go poruszyła. Do tego stopnia, że przyszedł następnego dnia raz jeszcze ją obejrzeć, po czym nabył rycinę obrazu i zawiesił ją w swym domu w Jasnej Polanie.

Co się komu podoba...

Nathaniel Hawthorne, amerykański dyplomata podróżujący po Europie, w połowie XIX wieku napisał o innej *Madonnie* Rafaela, tej z Florencji, tej siedzącej w fotelu z Dzieciątkiem na kolanach i w zawoju na głowie.

> Jestem przekonany, że najpiękniejszy obraz świata to *Madonna della Seggiola*. Jest ona nieskończenie bardziej boska od wszystkiego, co kiedykolwiek widziałem. Ktoś ją w Galerii Pittich

właśnie kopiował, produkując coś zbliżonego, a jednak bez tego tajemniczego nie-wiem-czego, co sprawia, że obraz jest cudem.

No właśnie, jak to różnie z tym odbiorem dzieła bywa. Rzymianki za czasów Rafaela żaliły się, że nie mogą się modlić do jego Najświętszej Panienki. Może im przeszkadzało jej podobieństwo do modelek malarza powszechnie wtedy znanych? Odbierały te obrazy jako świeckie, pozbawione *sacrum*.
A w czasach późniejszych *Madonny* Rafaela cieszyły się niezwykłym wprost powodzeniem, żadne inne nie były tak często kopiowane i znane na całym świecie.

Anton Raphael Mengs, wielki malarz i teoretyk sztuki, napisał w 1783 roku:

Powodem, dla którego obrazy Rafaela nie podobają się wszystkim jednakowo na pierwszy rzut oka, jest to, że jego piękności są pięknością rozumu, a nie oczu; stąd nie wyczuwa się ich od razu wzrokiem, lecz dopiero wtedy, gdy przenikną do intelektu.

Sto lat później słynny szwajcarski historyk sztuki Heinrich Wölfflin napisał coś wręcz przeciwnego: „Rafael wiedział, jak nikt przed nim, co może się podobać ludzkim oczom". Więc jednak oko przede wszystkim.

W XIX wieku Rafael był wprost uwielbiany. Znany francuski malarz Ingres, przebywając w Rzymie, w 1806 roku zwrócił się z prośbą do papieża Piusa VII o kawałek... żebra Rafaela, bo właśnie wtedy otwarto trumnę i znaleziono nienaruszony szkielet,

choć ciało rozsypało się w proch. Pragnął mieć święte relikwie malarza...

Z powszechnego uwielbienia wziął się też pewnie zapał Napoleona, który do Paryża wywiózł Rafaela z Rzymu (*Przemienienie Pańskie*), z Florencji (*Madonna della Seggiola*) i z Drezna (*Madonnę Sykstyńską*).

Przytoczmy jeszcze słowa Eugène'a Müntza, krytyka z końca XIX wieku, który w swej monografii tak ocenił dzieło Rafaela (a wydaje mi się, że słowa te są do dziś aktualne):

> Najwyższe zalety moralne w dziele Rafaela łączą się z cudem wykonawstwa. W jego malarstwie jest jeszcze coś innego poza urodą konturów określanych jako boskie, poza magią koloru: promieniuje ono subtelną czułością, pogodną i głęboką wiarą w ludzkość... Pośród ogólnej korupcji Rafael zachował pogodę nigdy niezachwianą, wierzy w dobro, piękno i stara się przekonać do tego współczesnych, dla których jego dzieła są niczym stała zachęta do cnoty.

Zawiści zaznał Rafael dopiero w naszych chorych czasach: w styczniu 1989 roku pewien niemiecki malarz podpalił *Madonnę z Foligno* w Pinakotece Watykańskiej. Kiedy go schwytano, co nie było trudne, bo wcale nie uciekał, okazało się, że zrobił to z zazdrości. Nie mógł pogodzić się z tym, że Rafael jest tak sławny, a on, malarz w swoim mniemaniu równie dobry jak Santi, nikomu nieznany.

Papież zapłakał...

Rafael zmarł w tym samym dniu tygodnia, w którym się urodził, też w Wielki Piątek, 6 kwietnia 1520 roku. Właśnie ukończył trzydzieści siedem lat. Zmarł niespodziewanie, jak w swym liście do Antonia Marsilia napisał rzymianin Marcantonio Michiel, „ku powszechnemu ubolewaniu wszystkich, a zwłaszcza osób wykształconych". Papież Leon X rozpaczliwie szlochał; stracił swego nadwornego artystę i przyjaciela. Spełnił życzenie malarza – nazajutrz pochowano Rafaela w Panteonie, pod ołtarzem Matki Boskiej.

Wcześniej zaś przy łożu zmarłego ustawiono obraz *Przemienienie Pańskie*. I o tym właśnie obrazie opowiem w następnej gawędzie.

GAWĘDA 10
CUDOWNE PRZEMIENIENIE *PRZEMIENIENIA*

Kiedy oglądamy w muzeum jakieś arcydzieła, z pewnością nie zdajemy sobie sprawy, jak trudna i kosztowna jest opieka nad nimi. Prace konserwatorskie, często konieczne, żeby ocalić dzieło przed zagładą lub żeby przywrócić mu urodę, są ogromnie czasochłonne i wymagają wielkiej fachowości. Przyjrzyjmy się trudowi watykańskich konserwatorów odnawiających *Przemienienie Pańskie*.

Zabiegi w pracowni konserwatorskiej Pinakoteki trwały aż pięć lat, zakończono je w 1976 roku. *Przemienienie Pańskie*, jak już wspomniałam wcześniej, to ostatnie dzieło Rafaela, obraz, który w 1520 roku postawiono przy jego łożu śmierci.

Jest to wielkie malowidło, ma ponad cztery metry wysokości i prawie trzy szerokości. Ukazuje dwa epizody opisane w Ewangelii: Przemienienie Chrystusa na górze Tabor

i Uzdrowienie chłopca z epilepsji. Dzieli się na dwie strefy – górną, świetlistą, gdzie na tle nieba lewituje Chrystus z fruwającymi w powietrzu dwoma prorokami, Mojżeszem i Eliaszem, a na ziemi leżą porażeni blaskiem trzej apostołowie, i dolną, ziemską, mroczną, gdzie w głębokim cieniu góry kłębią się dwie grupy: po lewej gromada apostołów, a na wprost nich – zwykli ludzie, wśród których zwraca uwagę chłopiec w trakcie ataku epilepsji podtrzymywany przez wystraszonych rodziców. Apostołowie, gestykulując, wskazują ojcu chłopca na Chrystusa jako źródło ratunku. Postacie w górnej części obrazu formują krąg, podobnie też tłum na dole komponuje się w krąg. W głębi, w błękitnej poświacie widnieje jakieś warowne miasto, może to Jerozolima, a może tak naprawdę Rzym, bo widać most na rzece. Wszystkie te śliczne detale ujawniły się niedawno, po oczyszczeniu obrazu.

Rafael malował ten obraz na zamówienie kardynała Giulia Medici, wkrótce już owego nieszczęsnego papieża Klemensa VII, odpowiedzialnego za straszne *Sacco di Roma* w 1527 roku. Ale w roku 1520 kardynał Medici był biskupem w Narbonie we Francji i obraz przeznaczył dla swej katedry. *Przemienienie* jednak nigdy do Narbony nie dotarło – kardynał najwidoczniej zmienił zdanie i w 1523 roku podarował deskę kościołowi San Pietro in Montorio w Rzymie, skąd Napoleon wywiózł ją do Paryża w roku 1797.

Obraz jest namalowany na drewnie czereśniowym, na pięciu scalonych deskach. Już w 1802 roku paryscy konserwatorzy spostrzegli, że obrazowi grozi poważne niebezpieczeństwo, ponieważ deski się rozstępują. Żeby ratować sytuację, na rewersie

obrazu założyli żelazną sztabę, która miała powstrzymać dalsze rozsuwanie się desek. A dla zamaskowania śladów interwencji na powierzchni malowidła pokryli obraz werniksem zmieszanym z tak zwaną żółcią awiniońską, co wówczas uznawano za najlepszy sposób na zachowanie koloru.

Po klęsce Napoleona i po decyzjach podjętych na kongresie wiedeńskim w 1815 roku, nakazujących zwrot zagrabionych dzieł sztuki, obraz powrócił do Rzymu, już do Watykanu. Wtedy, w 1816 roku, a następnie raz jeszcze po stu latach z górą, w roku 1932, znowu nałożono werniksy na werniks francuski. Tak wówczas ratowano malowidła przed zniszczeniem. W rezultacie stopniowo uległa zmianie kolorystyka dzieła, ponieważ tam, gdzie Rafael nałożył błękit, żółty filtr werniksu zamieniał go w zieleń. Nie mówiąc o tym, że całość stała się przydymiona i żółtawa, jakby w kolorze tabaki, a nadto uległa spłaszczeniu, została pozbawiona głębi. Każde malowidło z wiekiem ciemnieje, bo zachodzi proces utleniania, ale tu popsuły je werniksy.

Decyzję o konieczności poddania obrazu Rafaela gruntownej konserwacji podjął w kwietniu 1972 roku naczelny dyrektor Muzeów Watykańskich Reddig de Campos. Ten sam człowiek miesiąc później – po barbarzyńskim ataku na *Pietę* Michała Anioła w Bazylice Świętego Piotra, kiedy to szaleniec młotem rozbił rzeźbę na pięćdziesiąt kawałków – zdecydował, wbrew opinii wielu specjalistów, że zmasakrowaną Madonnę też trzeba ratować. Jak się okazało, zdecydował szczęśliwie, bo restauracja figury udała się znakomicie.

Ale wróćmy do obrazu Rafaela. Decyzję o interwencji podjęto dlatego, że powiększało się pionowe pęknięcie jednej z desek –

szczelina biegła przez całą wysokość malowidła. Istniało poważne niebezpieczeństwo, że wzdłuż krawędzi spękania farba się złuszczy i będzie już nie do ocalenia.

Zaczęto od serii badań. I od razu naukowców spotkały niespodzianki. Tak opowiadał o tym Fabrizio Mancinelli, szef pracowni konserwatorskiej przy Muzeach Watykańskich, w wywiadzie dla prasy udzielonym po zakończeniu prac:

> Najciekawsze odkrycia zaczęły się już w pierwszych dniach. Okazało się, że Chrystus wstępujący do nieba, spowity w białe szaty, był malowany w dwóch fazach. Badania rentgenologiczne ujawniły, że Rafael najpierw namalował postać Chrystusa nago, żeby nadać jej lekkość unoszenia się i pęd ku górze, a potem, za drugim podejściem, ubrał postać, dostosowując fałdy szat do ruchu ciała. Tę samą technikę zastosował w odniesieniu do postaci obu proroków, Mojżesza i Eliasza, którzy fruną w powietrzu po obu stronach Chrystusa.

Kiedy się przyjrzeć tym lewitującym postaciom, można odnieść wrażenie, że stąpają one po księżycu, tak lekko się poruszają, choć ich ciała są krępe.

Rentgen ujawnił jeszcze inne sekrety warsztatu artysty, na przykład: głowa ojca chorego chłopca najpierw była całkiem łysa, a dopiero potem Rafael pokrył ją gęstymi, kręconymi czarnymi włosami; fryzura klęczącej tyłem kobiety była pierwotnie bardziej wypracowana, choć i teraz ma wymyślne warkoczyki i kok; draperia płaszczy była sztywniejsza niż w wersji ostatecznej.

Kiedy zaczęto usuwać stare werniksy, kiedy zażółcony, brązowawy i zielonkawy obraz zajaśniał niezwykłym blaskiem

bieli i błękitu, konserwatorów zaskoczył odzyskiwany kolor. Przytoczmy tu raz jeszcze słowa Fabrizia Mancinellego:

> Zawsze podejrzewaliśmy, że prawdziwe kolory *Przemienienia* były różne od tych, jakie się widziało, między innymi dlatego, że w Bazylice Świętego Piotra znajduje się wierna kopia tego obrazu wykonana w technice mozaiki przez Stefana Pozziego z 1757 roku, a więc przed, pożal się Boże, konserwacją francuską w 1802 roku. Ale żeby aż tak... Każdego dnia, dzień po dniu, zaskakiwały nas niespodzianki, które wprawiały w konsternację. Niemal drętwieliśmy ze strachu, że kolory, jakie odsłaniamy, może wynikły z powodu rozpuszczalników użytych podczas czyszczenia, że może są to barwy nie oryginalne, a jedynie uwolnione od patyny nałożonej w trakcie poprzednich interwencji. Otóż nie! To są właśnie te kolory, jakich podczas trzech lat pracy, od roku 1517 do 1520, Rafael sobie życzył!

Stopniowo na oczach znawców ujawniała się niezwykła wartość dzieła: walory malarskie, mistrzostwo wykonania. W miarę jak zdejmowano jedną za drugą warstwy werniksów, konserwatorzy ze zdumieniem odkrywali, że *Przemienienie* z uwagi na bogactwo odcieni, niezwykle subtelne tony barwne i mistrzowski światłocień przypominało najbardziej klasyczne dzieła malarstwa weneckiego, zupełnie jakby Rafael chciał dorównać swym rówieśnikom znad laguny, których Watykan wówczas bardzo cenił. Przypomnijmy, że ten sam kardynał Giulio Medici, który zamówił obraz u Rafaela, w tym samym czasie zamówił *Wskrzeszenie Łazarza* u artysty z Wenecji, Sebastiana del Piombo. I oba te obrazy przeznaczył dla katedry w Narbonie. Sebastiano, protegowany Michała Anioła Buonarrotiego, nie

darzył Rafaela sympatią, był jego głównym rywalem, ale Rafael podziwiał Sebastiana. I jak się okazuje, udowodnił, że on też tak potrafi, że wykonał ten obraz w stylu szkoły weneckiej. „Gdyby ogłoszono wtedy konkurs – powiedział Mancinelli – wygrałby Rafael!".

Ale jeszcze kilka słów o samej konserwacji – dla przyszłości obrazu ważny jest stan obu stron: i pokrytego malowidłem lica, czyli awersu, i odwrocia, czyli rewersu. A więc w tym wypadku stan pięciu desek. Dwa lata zajęły konserwatorom wnikliwe badania każdego fragmentu, czyszczenie milimetra za milimetrem, usuwanie robactwa toczącego drewno. Następnie, żeby zespolić deski, zarazem pozostawiając drewnu pewną elastyczność, zainstalowano na rewersie zabezpieczenie składające się z sześciu stalowych nierdzewnych sztabek, po czym obraz zawieszono i podparto w taki sposób, by nie przylegał do ściany, by komora powietrza chroniła go przed gwałtownymi skokami temperatury, fatalnie wpływającymi na zmianę koloru.

Kiedy *Przemienienie Pańskie* powróciło do watykańskiej Pinakoteki, ci, którzy je pierwsi oglądali, a znali dobrze w przeszłości, byli zaskoczeni. „Wydaje się, jakby to wczoraj namalował", powiadali. Malowidło było jak nowe. Konserwacja nie tylko przywróciła mu świeżość, ale też rozproszyła liczne wątpliwości dotyczące tak palety Rafaela, jak i samego autorstwa obrazu. Wcześniej bowiem część specjalistów uważała, że mistrz namalował tylko niewielki fragment tego obrazu, a resztę zrobili uczniowie. Okazało się to niezgodne z prawdą. Nieprawdziwe też okazało się przekonanie, jakoby Rafael unikał żywych kolorów. Wyjaśniło się, podobnie jak później przy konserwacji Sykstyny, że

ani Rafael, ani Michał Anioł nie unikali śmiałej kolorystyki; to brud ją przyćmił! Wystarczyło zdjąć pięćsetletni kurz z sadzą, by się o tym przekonać. A przecież ataki przeciwników konserwacji Sykstyny były tak gwałtowne, że po zakończeniu prac szef konserwatorów zmarł na zawał serca – tak wysoką cenę zapłacił za uratowanie sklepienia z malowidłem Michała Anioła. Mówię „uratowanie", bo miejscami tynk odpadał od ściany wraz z freskiem, więc Sykstynie groziła zagłada, podobnie jak desce Rafaela. I w obu wypadkach konserwacja była konieczna.

Kiedy zwróciło się już *Przemienieniu* jego prawdziwe oblicze, przyszedł czas, by zadbać o jego bezpieczeństwo. Problemem stała się ochrona obrazu przed ewentualnymi wandalami. Założono więc alarm: obraz znalazł się w obszarze chronionym przez podczerwień, tak że ktokolwiek przekroczy tę niewidzialną barierę, wywoła sygnał zdolny ogłuszyć intruza. Zainstalowano też telekamerę, podobnie jak w dwudziestu pięciu innych miejscach muzeum. Poza tym krążą tu dyskretni strażnicy, to znaczy panowie ubrani jak zwykli turyści, tyle że z nadajnikiem za pazuchą, mający baczne oko na podejrzane typy wśród zwiedzających.

Odzyskane skarby wymagają nieustannej troski, by nie poszedł na marne trud konserwatorów.

GAWĘDA 11
NIEUCHWYTNY MELOZZO DA FORLI

Pamiętam, że kiedy zwiedzałam watykańską Pinakotekę, w czwartej sali zachwyciły mnie barwne muzykujące anioły na ścianie po lewej stronie. Potem dowiedziałam się, że swego czasu zachwyciły także mistrza Jana Matejkę i zainspirowały go, gdy pokrywał polichromią krakowski kościół Panny Marii. A niedawno jeden z tych włoskich aniołów, blondyn z włosami puszystymi jak po trwałej ondulacji, trafił nawet na bilet wstępu do Muzeów Watykańskich.

Te anioły są tak piękne, że zapragnęłam poznać bliżej ich autora, Melozza da Forli, ale muszę przyznać, że nie bardzo mi się to udało. Bo chociaż był Włochem i żył w renesansie, a mnie się wydawało, że włoscy kronikarze pamiętali o wszystkich swych utalentowanych rodakach, to jednak Melozzo nie miał szczęścia do biografów. Nie zachowały się jego listy ani jakakolwiek

dokumentacja. Zdolny malarz nie miał też szczęścia do swej spuścizny artystycznej – większość z tego, co wykonał, przepadła. A przecież odpryski, jakie ocalały, wskazują na malarza z krwi i kości. Bez wątpienia więc zasługuje na przypomnienie. Spróbujmy zatem go wytropić i przybliżyć bodaj świat, w jakim żył i tworzył.

Melozzo degli Ambrogio urodził się w 1438 roku w Forli, w środkowej Italii. Kim był jego ojciec – nie wiadomo. Kto go uczył – tego też nikt nie wie, choć przypuszcza się, że był uczniem Piera della Francesca. Jego szczęśliwy czas nastał około roku 1471 wraz z wyborem della Rovere na papieża Sykstusa IV.

Dobry wujaszek Sykstus IV

Ten energiczny eksgenerał zakonu franciszkanów już jako papież postanowił otoczyć się wyłącznie swoimi krewniakami. Nepotyzm Sykstusa przekroczył wszelkie granice przyzwoitości: z licznych bratanków i siostrzeńców papież zrobił istną armię biskupów, kardynałów i wysokich urzędników kościelnych, przyznając im bajeczne dochody, nie bacząc przy tym na ich zdolności, predyspozycje i młody wiek. Z drobnych, podupadłych szlachciców – bratanków i jeszcze niżej społecznie usytuowanych synów siostry Bianki Riario – zrobił papież pięciu kardynałów i chyba z dziesięciu dostojników. Jednym z nich był Rafael Riario, którego wujaszek Sykstus uczynił kardynałem, gdy chłopiec miał szesnaście lat. Innego pupilka, Girolama Riario, byłego sprzedawcę w sklepie z żywnością, wuj zrobił naczelnym dowódcą swych wojsk i ożenił go z Catariną z domu Sforzów, a już sam Girolamo jakoś się postarał, żeby zostać księciem Forli i Imoli.

I w tym właśnie Forli przecięły się losy malarza i papieskiego nepotyzmu, bo Melozzo z Forli został nadwornym artystą Sykstusa IV i licznej gromady jego jaśniepanów świeżej daty.

Byli wśród nich intryganci polityczni, skończone łotry, osobnicy znienawidzeni przez lud, jak Girolamo Riario, którego pałac rzymianie zniszczyli w 1484 roku, natychmiast po śmierci Sykstusa IV, ale był też jeden człowiek wybitny, przyszły papież Juliusz II, mecenas Michała Anioła i Rafaela, a poza tym trzeba przyznać, że prawie wszyscy interesowali się sztuką.

Kiedy bowiem owi ludzie znaleźli się już wśród elity Rzymu, zachowywali się jak elita: wznosili wspaniałe pałace jako rezydencje prywatne, urządzali przedstawienia, misteria, na swój koszt wydobywali z ziemi starożytne marmury, stając się kolekcjonerami. Przypomnę tu może, że rzymskie losy Michała Anioła wzięły swój początek właśnie na pokojach pałacu kardynała Rafaela Riario, kiedy to młody rzeźbiarz z Florencji musiał Jego Ekscelencji wyjaśnić, czemu tak bardzo antyczny *Kupidyn* jest dziełem jego rąk, a nie cennym wykopaliskiem. Dodajmy, że ów pałac, z racji mieszczących się tam urzędów przechrzczony później na Palazzo della Cancelleria, wystawia kardynałowi chlubne świadectwo poczucia piękna, bo stanowi wspaniały przykład budowli świeckiej pełnego renesansu. Uczeni do dziś łamią sobie głowy, kto też mógł zaprojektować tak doskonałą budowlę – może wielki Alberti? może wielki Laurana? – lecz nazwisko architekta ciągle pozostaje nieznane.

Tak więc wszyscy Riario i della Rovere wznosili pałace, wszyscy zlecali malarzom dekorowanie swych rezydencji i stojących w pobliżu kościołów. Sam papież Sykstus IV zapisał się w historii

jako fundator kaplicy, do której Wawrzyniec Medyceusz przysłał mu najzdolniejszych malarzy z Florencji i nie tylko. Jego dzieła dokończył bratanek Giuliano, który jako papież Juliusz II nakazał Michałowi Aniołowi udekorować sklepienie tejże Sykstyny. Zasługi rodziny della Rovere na polu kultury wcale się na tym nie kończą: Sykstus IV zgromadził w jednym miejscu wszystkie rzeźby odnalezione w ziemi i tak stworzył pierwsze muzeum starożytności na Kapitolu, a ponadto otworzył dla publiczności pierwszą w Rzymie bibliotekę, właśnie w Watykanie. Gdy zmarł, jego nagrobek – monumentalne łoże ozdobione cudownymi rzeźbami i płaskorzeźbami zamówione u genialnego Antonia Polaiuola – wzbogacił kolekcję dzieł sztuki w bazylice Piotrowej. Kiedy dodamy do tego jeszcze Stanze Rafaela powstałe specjalnie dla Juliusza II, musimy przyznać, że rodzina Sykstusa IV zasłużyła na naszą wdzięczność, wykazując ogromne wyczucie sztuki.

Fresk w bibliotece

Melozzo da Forli najpierw pracował dla samego Sykstusa IV. Kiedy w 1475 roku papież ufundował bibliotekę w Watykanie i mianował naczelnego bibliotekarza, nakazał upamiętnić to wydarzenie: polecił ozdobić malowidłami pomieszczenie biblioteki, a u Melozza zamówił odpowiedni fresk.

Fresk pozostawał w bibliotece blisko czterysta lat; w XIX wieku odjęto go od ściany i przeniesiono na płótno. Najpierw trafił do zakrystii Bazyliki Świętego Piotra, a następnie do Pinakoteki, gdzie znalazł się obok wspomnianych na wstępie aniołów. Jest to duże malowidło, prawie cztery metry na nieco ponad trzy. Jego

treścią jest nominacja znanego humanisty i pisarza Platiny na naczelnego bibliotekarza papieskiego.

Papież siedzi we wspaniałej komnacie o sklepieniu pokrytym kasetonami, przed nim klęczy wyprostowany, pełen godności Platina (czyli Bartolomeo Sacchi). W uroczystej ceremonii uczestniczą czterej inni mężczyźni i są to podobno sami krewniacy papieża – dwaj della Rovere i dwaj Riario. Piszę „podobno", bo mnie się zdaje, że jednym z mężczyzn, tym stojącym obok papieża i widocznym z profilu, jest młody kardynał Borgia, a przynajmniej jest do niego uderzająco podobny. Ale może i kardynał Rafael Riario miał taki paskudny profil? Jest to więc – rzec można – zbiorowy portret rodzinny we wnętrzu.

Wśród nepotów papieskich artysta ukazał młodego wówczas przyszłego papieża Juliusza II. Za nim stoi równy mu wzrostem, wysoki szczupły kuzynek, w świeckiej szarobłękitnej szacie i ze złotym łańcuchem na piersiach, całkiem ładny długowłosy chłopiec, który patrzy w naszą stronę – to Girolamo Riario. Wygląda tu niemal jak anioł, a tymczasem to paskudny dowódca armii papieskiej, człowiek, który całe życie intrygował, skłócił papieża z Florencją (między innymi był odpowiedzialny za śmierć brata Wawrzyńca Medyceusza), z Wenecją, Neapolem. To jego pałac lud rzymski tak chętnie zburzył w 1484 roku. Ostatni z lewej, niski brunet, to Giovanni della Rovere, ożeniony z córką Federiga Montefeltre. Syn Giovanniego odziedziczył księstwo Urbino, dzięki czemu do Watykanu trafiły wspaniałe zbiory biblioteczne.

To, co w tym fresku jest najpiękniejsze, to kolorystyka – barwy Melozza kojarzą mi się z przyrodą, ze świeżymi wiśniami na

drzewie po deszczu. Artysta wspaniale zestawił kolory, każdy z mężczyzn nosi długie szaty o różnych odcieniach czerwieni i błękitu. Zachwyca też doskonała kompozycja przestrzenna, perspektywa monumentalnej komnaty z cudownym sklepieniem, arkadą i oknami w głębi. Jest to malarstwo najwyższego lotu, wyważone, uporządkowane, przemyślane, ściśle według kanonów renesansu. Po ukończeniu tego malowidła, w 1478 roku, Melozzo został przyjęty do cechu San Luca w Rzymie.

Od jednego z nepotów sportretowanych na fresku, od tego anielsko-diabelskiego Girolama Riario, otrzymał artysta kolejne zlecenie: dekorację pałacu na Piazza dei Santi Apostoli i prezbiterium w kościele stojącym naprzeciwko. Dekoracji pałacu nie znam, natomiast w kościele Melozzo ukazał na kopule *Wniebowstąpienie Chrystusa*. Widział je Vasari i pochwalił za stosowanie skrótów perspektywicznych. Tak to opisał:

> Jest tam skrócona postać Chrystusa, który zdaje się unosić w powietrzu. To samo czynią aniołowie, przedstawieni w najróżniejszych pozach na tle nieba. Również i apostołowie stojący na ziemi uchwyceni są w skrótach doskonale i dzieło to chwalą artyści wiele z niego korzystający.

Zatarte ślady

Melozzo jako pierwszy zastosował tu na wielką skalę tak zwaną perspektywę żabią; coś podobnego zrobił Mantegna w Pałacu Gonzagów. Ale choć tak bardzo się to braci artystycznej podobało, nie znalazło uznania w wieku XVIII. W 1771 roku, gdy przystąpiono do przebudowy kościoła w duchu nowych czasów,

uznano, że świątynia może się obejść bez fresków Melozza. I tak jak w Paryżu na polecenie biskupa usunięto wtedy część jego zdaniem brzydkich, bo średniowiecznych, witraży w katedrze Notre Dame, również i tu, za zgodą papieża, usunięto freski Melozza. Taki był duch czasów; dobrze, że ocalono chociaż fragmenty fresku. Sam Chrystus znalazł się ostatecznie w Pałacu na Kwirynale, dziś siedzibie prezydenta, a anioły – to są właśnie te anioły z Pinakoteki, te, które wywołały zachwyt Matejki. Jeden, według informacji w *Sztuce świata*, trafił aż do Prado. Apostołowie chyba wszyscy przepadli. Zagłada tego arcydzieła jest ogromną stratą.

Skarby Loreto

Ale myślę, że istnieje coś, co może nam dać wyobrażenie o zaginionej kompozycji *Wniebowstąpienia*. To zakrystia San Marco w bazylice loretańskiej, gdzie na polecenie kardynała Girolama Basso della Rovere malarz z Forli stworzył kolejne dzieło.

Girolamo della Rovere był zarządcą Loreto od 1476 roku. Bazylikę budowano od roku 1468, a dziesięć lat później Girolamo wezwał Melozza, podobnie jak wielu innych wybitnych artystów, między innymi Signorellego i Perugina, by udekorowali cztery zakrystie powstałe z czterech wcielonych w bryłę świątyni baszt obronnych.

Artyści otrzymali trudne zadanie: pomieszczenie w kształcie zwyczajnego sześcianu mieli środkami ściśle malarskimi przemienić w ośmioboczną salę z kopułą na sklepieniu i z

otwartymi iluzjonistycznie ścianami bocznymi, za którymi można będzie zobaczyć sceny Męki Pańskiej. I to im się udało.

Melozzo w zakrystii San Marco wyczarował kopułę, umieścił w niej osiem malowanych okien, na tle każdego z nich ukazał fruwające anioły, poniżej kazał zasiąść ośmiu prorokom, a wszystko to rozmieścił wśród iluzjonistycznych stiuków. Uzyskał wspaniały efekt optyczny, pełne złudzenie, i znów zastosował tę prześliczną, żywą kolorystykę.

Jeśli chodzi o sceny związane tematycznie z Męką Chrystusa, zdążył wykonać tylko *Wjazd Jezusa do Jerozolimy*, choć w przewodniku wyczytałam, że stworzył jeszcze sześć obrazów, w XIX wieku zaciągniętych wapnem, więc może są do uratowania. *Wjazd Jezusa do Jerozolimy* to wdzięczny obraz z bardzo subtelnie malowanym pejzażem w tle, ale o zupełnie innej palecie – przeważają żółcienie, kolor niebieski i bladozielony, niezmiernie delikatne, już nie tak jaskrawe.

Co się działo z artystą po ukończeniu prac w Loreto – nie wiadomo. Wiemy tylko tyle, że ostatnie lata życia spędził w rodzinnym Forli, na dworze Catariny Sforzy, wdowy po zmarłym w 1488 roku Girolamie Riario. Melozzo zmarł w nieznanych okolicznościach w roku 1494. Wcześniej udekorował w Forli kaplicę w kościele San Biagio. I znowu pech! W 1944 roku bomby alianckie zniszczyły kościół wraz z freskami... Tak więc w rodzinnym mieście artysty znajduje się dziś tylko jedno jedyne malowidło, o którym się sądzi, że wyszło spod jego pędzla: w miejscowym muzeum wisi... stary szyld apteczny z chłopaczkiem ucierającym coś w naczyniu. Przyznajmy, że to bardzo skromna spuścizna.

W gruncie rzeczy nieporównanie lepiej od samego malarza i jego dorobku znamy ludzi, między których los go rzucił, a jego skromne dzieje stanowią przyczynek do dziejów papiestwa w czasach największego rozprzężenia moralnego i zarazem najwspanialszego mecenatu, który sprawił, że Rzym stał się stolicą kulturalną Italii. Melozzo znalazł się w centrum ważnych przemian, siedział w kieszeni nepotów, nieświadomie prowadzących Kościół do zguby, do jego rozłamu. Ale artysta był całkowicie skupiony na sztuce, nie uczestniczył w historycznych wydarzeniach, nie posłużył swym możnym zleceniodawcom do żadnych innych zadań prócz dekoracji ich komnat i ich kościołów. Sądzę jednak, że archiwa watykańskie kryją jeszcze jakieś dokumenty, z których można by się więcej dowiedzieć o utalentowanym malarzu.

Ukryty autoportret

Jak wyglądał? Mam nadzieję, że tu wreszcie odniosłam pewien sukces, ponieważ wydaje mi się, że odnalazłam postać artysty na fresku w Loreto. W scenie *Wjazdu Jezusa do Jerozolimy* malarz po prawej stronie obrazu umieścił grupkę apostołów. Są to niewątpliwie portrety realnych osób, choć nie wiemy czyje, ale być może pod wizerunkami apostołów kryje się całe kierownictwo budowy bazyliki albo – co bardzo prawdopodobne – gromada malarzy zatrudnionych w Loreto. Otóż jeden z apostołów, czarnobrody starszy mężczyzna, patrząc poza obraz, wskazuje ręką na kogoś stojącego za nim, a tam, ukryty za pilastrem tak, że widać jedynie głowę, stoi sobie apostoł mizerotka, mniej więcej czterdziestoletni, o regularnych, ładnych rysach, długich jasnych

włosach i krótkiej bródce, uważnie wpatrzony w nas, oglądających obraz. Bardzo sympatyczna fizjonomia skromnego człowieka, który najwyraźniej nie lubi się wysuwać na pierwszy plan i może dlatego tak trudno się o nim czegoś dowiedzieć...

GAWĘDA 12
„MÓJ PRZYJACIEL SIGNORELLI”

Mieszając cappuccino, witam narysowany węglem autoportret Luki Signorellego, wiszący nad lodówką w barze Signorelli w Cortonie”[3], napisała w swej książce *Codzienność w Toskanii* współczesna pisarka amerykańska. Ona, nie ja, bo to nie ja mam szczęście codziennie popijać tam kawę, patrząc w oczy malarza sprzed wieków. To ona, Frances Mayes, zakochała się w Toskanii, a zwłaszcza w Cortonie, rodzinnym mieście Signorellego, którego odtąd tropi z wielką pasją. Nazywa go swoim przyjacielem, mówi o nim „mój Signorelli” i dociera wszędzie tam, gdzie znajdują się jego obrazy, które opisuje w swej książce. O nim samym jednak niewiele może powiedzieć, bo ta postać, podobnie jak historykom, wymyka się i jej.

Myślałam swego czasu, że bez trudu znajdę ciekawe materiały o tym człowieku – naprawdę nazywał się Luca d’Egidio di Ventura

– jednym z najwybitniejszych przedstawicieli włoskiego renesansu. Przecież Giorgio Vasari, największy z biografów starych mistrzów, był jego bliskim krewnym! Wystarczy więc zajrzeć do *Żywotów*... Vasariego i sprawa załatwiona. Tymczasem... Sprawdziło się porzekadło, że pod latarnią najciemniej. Vasari, choć niezwykle szanował tego malarza, nie poświęcił w swej książce ani linijki jego rodzicom, żonie, karierze. O życiu prywatnym i charakterze zaledwie wspomniał:

> Miał Łukasz Signorelli najlepsze obyczaje, był wiernym i serdecznym przyjacielem, w rozmowie był miły, uprzejmy i życzliwy dla każdego, kto potrzebował pomocy w swej pracy. Był także chętnym nauczycielem swych uczniów. Żył jak najdostatniej i lubił się dobrze ubierać.

I to już wszystko o człowieku. „Żywot" Signorellego pióra Giorgia, jego – jak mi się zdaje – stryjecznego wnuka, sprowadza się właściwie do wyliczania kolejnych malowideł; to taki nudny spis inwentarza.

Biografia pełna znaków zapytania

Nie wiemy więc zupełnie nic o rodzicach Signorellego i możemy się tylko domyślać, że skoro malarz był bliskim krewnym Lazzara Vasariego, zajmującego się wyrobem amfor, to prawdopodobnie i jego ojciec był jakimś rzemieślnikiem. Nie znamy też daty urodzenia malarza. Przypuszcza się, że zawitał na ten świat między 1440 a 1455 rokiem. Aż piętnaście lat rozbieżności

w domniemanej dacie urodzin! Niewiele też wiadomo o wczesnej twórczości Signorellego. Uważa się, że ukształtował go w znacznym stopniu Piero della Francesca, ale że być może był także uczniem Polaiuola, a niektórzy sądzą, że również Verrocchia.

Do zapisków trafił za pośrednictwem Giovanniego Santi – ojca Rafaela – który w 1470 roku w swej rymowanej *Kronice* wymienia go jako już znanego artystę. Z późniejszych materiałów, dotyczących fresków w Orvieto, można się dowiedzieć, że malarz miał dwóch synów uzdolnionych artystycznie, z czego wynika, że niewątpliwie był żonaty, ale od kiedy i z kim, nie wiadomo. W latach największej sławy piastował wysokie stanowisko we władzach rodzinnej Cortony, bo należał do Rady Osiemnastu. Pozostawał w przyjacielskich stosunkach z wieloma znakomitymi osobistościami, wielmożami zarówno z Cortony, jak i ze Sieny czy innych miast. I to właśnie ci ludzie – Piccolomini, Petrucci, Vitelli – zamawiali u niego obrazy. Do grona jego przyjaciół należeli też architekt Bramante, malarze Perugino i Pinturicchio, którego synka trzymał Luca do chrztu. Znał też dobrze Michała Anioła, na tyle dobrze, że pożyczał od niego pieniądze.

Signorelli był pod pewnymi względami typem artysty nowożytnego, w większym stopniu niż inni – mam tu na myśli jego pozycję społeczną. To już w żadnym razie nie był zwykły rzemieślnik, który usługiwał jaśnie panom; zaprzyjaźniony ze swymi zleceniodawcami, sam stał się „panem". Vasari coś o tym wiedział, pisząc: „Żył jak najdostatniej i lubił się dobrze ubierać".

Starość mistrz spędził w Cortonie, gdzie uległ częściowemu paraliżowi, ale do końca trochę malował. Zmarł w 1523 roku

w wyniku – jak pisze wspomniana Amerykanka – upadku z rusztowania podczas pracy nad dekoracją kaplicy pałacowej dla kardynała Passeriniego, nieopodal miasta. Według Vasariego jednak zmarł w 1521 roku – w wieku osiemdziesięciu dwóch lat – „wskutek starości, kiedy właśnie miał udać się do pracy". Tak więc i narodziny, i śmierć owiane są tajemnicą.

Sztuka

Niektórzy ze współczesnych biografów Signorellego przesadnie lubią tropić w jego sztuce wszelkie wpływy. W każdej pracy doszukują się wkładu innych, zapożyczeń czy analogii. Uważają i być może mają rację, że zamiłowanie do perspektywy i pewną bryłowatość postaci przejął od Piera della Franceski, a zainteresowanie figurą ludzką od Polaiuola, ale widzą też na jego obrazach kobiety Botticellego, trony maryjne Belliniego, kwiatki w wazonie żywcem zapożyczone od Hugona van der Goesa, a kropkowane na złoto aureole od Melozza da Forli. Kiedy Vasari pisze, że „poznaje się rękę Łukasza w połysku zbroi, w refleksach światła", od razu widzą wpływy Flamandów. Tymczasem Signorelli, choć niewątpliwie czerpał pomysły od artystów, wśród których się obracał, i to zarówno od malarzy, jak i od architektów czy rzeźbiarzy, miał przecież swój własny styl.

Znowu Loreto

Choć nigdy nie dojechałam do Cortony, miałam szczęście oglądać freski Signorellego w Loreto. Tam w bazylice maryjnej zdobił sklepienie i ściany zakrystii San Giovanni, kiedy

w sąsiedniej pracował Melozzo da Forli. Na sklepieniu, między ośmioma żebrami, rozmieścił postacie czterech ewangelistów i czterech doktorów Kościoła. Dekoracja wygląda całkiem jak na karuzeli czy scenie obrotowej. Wszystko jest przepiękne kolorystycznie, żadna reprodukcja w najlepszym albumie nie oddaje uroku tej dekoracji. Moim ulubieńcem na tym sklepieniu jest stary, siwobrody święty Augustyn, poczciwy dziadziuś, który w wielkim skupieniu temperuje sobie gęsie pióro, otoczony wielkim kręgiem światła z cieniutkich złotych promyków. Nosi granatową pelerynę, na niej obszerny bladozielony płaszcz z wyłogami w kolorze starego złota i z widocznym kawałkiem podszewki ciemnoczerwonej. Istne cudo, poemat kolorystyczny.

Poniżej, na ścianach, rozmieścił malarz – parami – dwunastu apostołów. I do tego jeszcze dodał dwie sceny: *Nawrócenie świętego Pawła* i *Niewiernego Tomasza*.

Szczególnie spodobał mi się fresk *Niewierny Tomasz*, na którym święty, lekko pochylony, ostrożnie zbliża palec do śladów krwi na lśniąco białej tunice Jezusa. Nie pakuje ręki, jak u Caravaggia, hen, gdzieś pod żebro Zmartwychwstałego. Jest bardzo delikatny w dociekaniu prawdy i widać, że wciąż nie rozumie, co się stało. Patrząc na to malowidło, niezwykle ciche i spokojne, można sobie wyobrazić, jak Tomasz stopniowo wchodzi w sferę oddziaływania Jezusa i jakie to na nim za moment zrobi wrażenie. Ten obraz skłania do głębokiej refleksji, co jest raczej rzadkie u Signorellego.

W latach późniejszych artysta chętniej malował tak, jak to zapowiedział na innym fresku z tejże zakrystii, w *Nawróceniu świętego Pawła*. Ukazał ową scenę bardzo dynamicznie, choć nie wprowadził tu konia, jak tylu innych malarzy. Paweł –

u Signorellego to młody chłopak – leży, a wokół niego, w popłochu, pięciu młodych mężczyzn obraca się i gestykuluje gwałtownie, jakby ich zaatakowały pszczoły. Tu malarz popisał się znajomością anatomii, bo młodzi ludzie w kolorowych obcisłych rajtuzach mają napięte mięśnie, a żadna poza się nie powtarza. To chyba Signorelli lubił najbardziej, ukazywać mięśnie, stawy, ciała w ruchu, naprężone, przegięte, niczym ciała silnych sportowców; jego postacie to często istne studium anatomii.

W służbie Medyceusza

Signorelli malował chorągwie religijne, freski i nastawy ołtarzowe. Dziś jego obrazy znajdują się w największych muzeach świata, wtedy przeznaczone były dla kościołów i klasztorów, a także bractw religijnych. Malował również dla odbiorców świeckich, a na niemal dziesięć lat wszedł w krąg mecenatu Wawrzyńca Medyceusza. We Florencji, przebywając wśród humanistów i neoplatoników, malował sceny alegoryczne, mitologiczne, między innymi słynną *Edukację Pana*, obraz zaginiony w Berlinie podczas ostatniej wojny. Ale malował też dla Wawrzyńca obrazy religijne.

W zbiorach Uffizi można obejrzeć jego tondo na desce – *Madonnę z Dzieciątkiem* – zdumiewająco podobne do *Tonda Doni* młodego Michała Anioła. Na obu tych malowidłach widać w tle nagich młodzieńców. Wprawdzie układ postaci jest zupełnie inny, ale na obu tondach są nadzy chłopcy. Nigdy nie mogłam zrozumieć ich obecności przy Dzieciątku. Jedni piszą, że to efebowie, inni, że alegorie cnót, a jeszcze inni, że to przedstawiciele minionego świata, legendarnego złotego wieku,

którzy pięknem ciała i muzyką czynią aluzję do harmonii stworzenia i pokoju, jakie zapowiada właśnie narodzony Chrystus. Nie wiadomo, która z interpretacji jest słuszna, ale jedno jest pewne: Signorelli wchłonął lekcję filozofii neoplatońskiej i tak malował, jak tego Medyceusz oczekiwał.

Cechy jego sztuki

Co wydaje mi się najbardziej charakterystyczne w jego sztuce? Bogactwo barw i zamiłowanie do detalu. W muzeum w Perugii znajduje się nastawa ołtarzowa niegdyś przeznaczona dla tamtejszej katedry, tak zwana *Tablica ze świętym Onufrym*. Jest to obraz z rodzaju *Sacra Conversazione*, a przedstawiający Madonnę z Dzieciątkiem i z czterema świętymi. Ornat świętego Wawrzyńca i szata biskupa stojącego poniżej Matki Bożej są istnym arcydziełem. Na rękawach, na oblamowaniu kapy, na piersiach świętego Signorelli rozmieścił, niczym haft, malutkie obrazki z rozmaitymi scenami religijnymi. A jeśli dobrze poszukać, można jeszcze dojrzeć dwie szklanki z czystą wodą, a w każdej po kilka malutkich kwiatuszków. Cóż to za wspaniałe zajęcie – wziąć lupę i kolejno oglądać te obrazki w obrazie: ileż tam szczegółów, jak pięknie i starannie są malowane!

Podobają mi się też u Signorellego pewne własne pomysły, bo ponoć te niby-hafty przejął od Piera, a te kwiatuszki – od Flamandów. I tak na przykład na chorągwi, dziś w muzeum w San Sepolcro, a niegdyś przeznaczonej dla bractwa religijnego San Eligio, artysta wykonał *Ukrzyżowanie*. Nigdy wcześniej nie widziałam takiej Matki Bożej, zemdlonej pod krzyżem, leżącej wprost na ziemi, tyle że Jej głowę podtrzymuje na swych kolanach

Maria Magdalena. Podobnie ukazał tę scenę na innej chorągwi, ocalałej w Urbino.

Z kolei w muzeum diecezjalnym w Cortonie znajduje się obraz zatytułowany *Komunia apostołów*, na którym dwunastu apostołów w zwartym półkolu otacza Jezusa stojącego w środku. Jezus rozdaje im komunię, a Judasz, odwracając głowę w naszą stronę, wsuwa hostię w czarną sakwę u pasa... Obraz jest sygnowany, na jednym z filarów wytyczających perspektywę widnieje napis: *Lucas Signorellus Corytonensis pingebat*, a na drugim data: 1512 rok.

Kilka lat później powstał obraz dla bractwa San Gerolamo w Arezzo, obraz uważany za ostatnie większe zamówienie – to *Matka Boża z Dzieciątkiem i świętymi*, dziś w lokalnym muzeum. Malowidło ufundowane głównie przez niejakiego Niccola Gamurriniego, którego mistrz ukazał klęczącego pod opieką swego patrona. Obraz słabszy od wielu innych, zapewne w dużej mierze wykonany przez uczniów, ale wiąże się z nim ciekawy obyczaj. Otóż kiedy Signorelli ukończył dzieło, członkowie bractwa na własnych ramionach nieśli malowidło dwadzieścia osiem kilometrów z Cortony do Arezzo. Trwało to długo, bo obraz przystawał po drodze w miejscowych kościołach, całkiem jak w naszych czasach, gdy krąży po parafiach obraz Matki Boskiej. Wraz z malowidłem wędrowała sława artysty; pamiętajmy, że gazet ani telewizji nie było. Kiedy obraz dotarł do Arezzo, pojawił się tam również sam mistrz, żeby go prawidłowo umieścić w ołtarzu. I wtedy właśnie zatrzymał się, jak przed laty, w domu swych krewniaków Vasarich, i to spotkanie ze sławnym artystą

wywarło wielkie wrażenie na ośmioletnim wówczas Giorgiu, przyszłym kronikarzu. Tak je wspomina:

> Zamieszkał w domu Vasarich, gdzie i ja mieszkałem jako ośmioletni chłopiec. Pamiętam dobrze tego miłego starca, tak był życzliwy i sympatyczny. A kiedy nauczyciel, który uczył mnie pierwszych liter, poskarżył się, że nic innego nie robię, tylko rysuję jakieś figury, przypominam sobie, że Signorelli, zwracając się do mego ojca, rzekł: Ucz go rysować, aby mały Giorgio nie zmarnował swych zdolności, ponieważ nawet jeśli będzie studiować literaturę, umiejętność rysunku mu się przyda, jak wszystkim ludziom wykształconym, choćby jej nie używał inaczej, jak tylko dla ozdoby czy przyjemności. A potem spojrzawszy na mnie, który stałem naprzeciw, powiedział: Ucz się, wnuku.

Signorelli najbardziej jednak zasłynął nie z obrazów, lecz z fresków. Z dwóch cykli malowideł – dla klasztoru Benedyktynów w Chiusuri koło Sieny i dla katedry w Orvieto.

Krużganki Monte Oliveto Maggiore

Po śmierci Wawrzyńca Wspaniałego i wygnaniu z miasta jego syna Piera Signorelli podzielił los wielu artystów, którzy utracili oparcie w Medyceuszach. Opuścił Florencję i krążył po różnych miejscowościach Toskanii. W 1497 roku zwrócił się do niego opat oliwetanów, Domenico Airoldi, z prośbą o udekorowanie freskami krużganków klasztornych Monte Oliveto Maggiore w miejscowości Chiusuri w pobliżu Sieny. I Signorelli z grupą uczniów w ciągu zaledwie jednego roku pokrył malowidłami ściany krużganków. Te freski istnieją do dziś, choć niektóre są mocno uszkodzone;

ostatnio poddano je zabiegom renowacyjnym, tak że odzyskały pierwotną świetlistość, a nazbyt ciemna paleta okazała się jedynie nieporozumieniem wynikającym z nagromadzenia kurzu i ze starości.

Całość składa się z jedenastu malowideł i ukazuje sceny z życia oraz cuda świętego Benedykta, między innymi: jak nawraca mieszkańców Monte Cassino oddających cześć jakiemuś bożkowi, jak przepędza demony, jak wskrzesza mnicha przywalonego ścianą, jak wita Totylę, króla Ostrogotów. Ale najwspanialsza moim zdaniem jest scena ukazująca przewinienie dwóch mnichów, którym święty musiał udzielić nagany za złamanie reguły klasztornej. A za cóż to?

Oto dwóch braciszków uległo pokusie cielesnej i złamało post – zapragnęli gwałtownie dobrego jadła i wina, poszli cichaczem do gospody, pojedli, popili, nacieszyli wzrok ładnymi dziewczynami usługującymi im do stołu i wielce kontenci powrócili do klasztoru. Signorelli całą tę radość życia ukazał, a korzystając z tematu, zachował się niemal jak rdzenny Flamand, bo to oni lubili malować takie sceny rodzajowe, gospody, wnętrza, nakryte stoły. U Włochów w XV wieku tych tematów nie znajdziemy. A tu mamy skromną izbę ze stropem z grubych belek, stół z dwoma ucztującymi zakonnikami, młode kobiety krzątające się i podające do stołu – ot, samo życie. Jest to chyba jedyny tego rodzaju obraz we włoskim malarstwie XV wieku ukazujący życie codzienne w tawernie, bo taka przyziemna, plebejska codzienność nie była wtedy w modzie. Przy tym jest to znakomicie wykonane – wspaniała głębia uzyskana dzięki perspektywie, plan bliższy, plan dalszy, całkiem w głębi mężczyzna stojący w otwartych drzwiach,

pejzaż, widok za oknem... Słowem, jakiś Donatello przestrzeni. Po prostu doskonałe.

Mistrz Luca w Orvieto

Jeszcze chyba nie obeschły dobrze freski w Chiusuri, gdy Signorelli przybył do Orvieto.

Orvieto, starożytne miasto etruskie, to dzisiaj skromne prowincjonalne miasteczko, odwiedzane przede wszystkim z powodu przepięknej gotyckiej katedry pod wezwaniem Matki Bożej. Poddana wieloletniej konserwacji, jest teraz olśniewająco czysta. Nigdy nie zapomnę niezwykłego światła, jakie ujrzałam po przekroczeniu jej progów – bo ta ogromna świątynia cała jest w cętki z dwukolorowego marmuru: na kolumnach i na ścianach wszędzie widać paski białe i ciemnozielone. Właściwie sama katedra zasługuje na osobną opowieść, bo jest dziełem sztuki i kryje w sobie wiele skarbów z dziedziny nas tu interesującej. Ale na razie powiem tylko, że budowano ją od końca XIII wieku do XV.

W pierwszej połowie XV wieku w południowym transepcie zbudowano kaplicę San Brizio, zwaną Nową, gotycką kaplicę o wymiarach około trzynastu metrów na dwanaście i wysoką na nieco ponad czternaście. W 1447 roku do jej dekoracji papież Mikołaj V wezwał Fra Angelica wraz z uczniami. Artysta zdążył pokryć malowidłem jedynie dwa żagle na sklepieniu, po czym wrócił do Rzymu, gdzie jednocześnie malował papieską kaplicę w Watykanie. W 1455 roku niespodziewanie zmarł. Minęło kilkadziesiąt lat, a kaplica w Orvieto ciągle była nieukończona. Rada Budowy katedry zwracała się do różnych malarzy, ale ci

albo nie mogli, albo byli zbyt drodzy, jak na przykład Perugino. Prawie pół wieku po porzuceniu prac przez Fra Angelica Orvieto zaprosiło w swe progi Signorellego.

Kulisy robót malarskich

W tym wypadku wiemy o jego pracy bardzo dużo, ponieważ zachowała się niemal pełna dokumentacja robót ukazująca kulisy prac przy dekoracji prezbiterium.

Signorelli zatem zjechał do Orvieto 5 kwietnia 1499 roku, witany – co zapisano w kronikach – jako najsławniejszy malarz w całej Italii. I tego samego dnia otrzymał pierwszy kontrakt z rąk camerlenga papieskiego.

O wszystkim decydowała Rada Budowy katedry, w której skład wchodzili przedstawiciele katedry, kleru, jak też członkowie władz miejskich, lokalni notable i specjaliści budowlani, nadzorcy robót – razem osiemnaście osób. Za fundusze odpowiadał wspomniany *camerlengo* – nie wiem, jak przetłumaczyć to słowo, bo według słownika oznacza szambelana, ale szambelan jest tytułem honorowym, a z dokumentacji Orvieto wynika, że to był bardzo ważny urzędnik, coś jakby główny księgowy, bo na jego nazwisko prowadzono księgi rachunkowe i to on przekazywał malarzowi pieniądze. Nawiasem mówiąc, ów *camerlengo* co roku się zmieniał.

Rada zbierała się co sześć miesięcy, żeby podczas głosowania ocenić postęp i poziom prowadzonych robót. Jeśli większość członków rady była zadowolona, malarz otrzymywał kolejną wypłatę i niekiedy kolejny kontrakt. Signorelli, jako artysta „dojrzały w latach i sławny” – tak zapisano w kontrakcie –

otrzymał zlecenie po pierwszym głosowaniu, mimo sprzeciwu trzech członków rady. W umowie napisano też, że namalował *multas pulcherrimas picturas in diversis civitatibus*, wiele pięknych malowideł w różnych miastach.

Zdecydowano się jednak na niego nie tylko z racji sławy – wybrano go, bo był od innych tańszy, nie żądał wygórowanej zapłaty, jak Perugino. Za sto osiemdziesiąt dukatów zgodził się dokończyć malowidła na sklepieniu. I był nadzwyczaj szybki. Oczywiście miał ze sobą ekipę uczniów i pomocników, ale kontrakt wymagał, żeby każdą postać, co najmniej od głowy po pas, mistrz malował własnoręcznie.

Signorelli istotnie pracował tak szybko, że aż wprawił w zdumienie swych zleceniodawców. Rada była z niego bardzo zadowolona i przy drugim głosowaniu, 25 listopada 1499 roku, kiedy artysta wykonał połowę swego zadania, głosowali na niego już wszyscy.

Dwanaście miesięcy po podpisaniu kontraktu, 23 kwietnia 1500 roku, freski na sklepieniu były gotowe. Wkrótce potem przedstawił projekty dalszych fresków, na ściany boczne, i zawarł następny kontrakt.

Kolejne umowy podpisywano co pół roku i co pół roku wypłacano mu pieniądze; w sumie otrzymał w Orvieto pięćset siedemdziesiąt pięć dukatów. Nadto przyznano mu *locum* na dwa łóżka (może na tym drugim spał syn malarza, Polidoro?), a także obrok, jak się mówiło po staropolsku, czyli dwie miary zboża, i aż dwanaście beczek wina rocznie! Myślę, że to wino miało być podzielone na iluś tam pomocników. Trzeba przyznać, że rada była hojna nie tylko pod względem napitku, bo wzięła też na

siebie koszta najdroższych barwników, takich jak złoto i ultramaryna, barwnik droższy od złota, a do tego koszta zaprawy murarskiej; pozostałe wydatki malarz musiał już pokryć sam.

W 1500 roku wybuchła w Orvieto epidemia, jakaś zaraza, może dżuma, morowe powietrze, jak u nas mówiono, i choć pięć zarażonych domostw w najbliższym sąsiedztwie katedry zabito deskami, Signorelli odważnie kontynuował pracę. Zaraza trwała aż dwa lata. W czerwcu 1502 roku pojawiła się w Cortonie, gdzie zmarł kilkunastoletni syn malarza Antonio, i wtedy Signorelli przerwał pracę i wrócił do Cortony. Stracił wówczas jeszcze innych członków rodziny i wydaje się, że swój ból wyraził w kilku obrazach namalowanych w tym okresie, a zwłaszcza w *Ukrzyżowaniu* i *Opłakiwaniu*, bo są niezwykle przejmujące.

Jesienią 1502 roku powrócił do Orvieto. Dotychczasowe freski tak bardzo się podobały, że do prezbiterium zamówiono nowe okna, z szybami z gładkiego szkła, żeby rozjaśnić wnętrze. Przed przyjazdem malarza wyjęto stare witraże, zamówiono w Perugii nowe szyby, ale robotnicy nie zdążyli ich wprawić. I kiedy Signorelli w listopadzie podjął pracę, trzeba było zaciągnąć okna płótnem i wstawić piecyk węglowy, bo taki panował ziąb, i choć artysta uniknął śmierci na skutek zarazy, mógłby łatwo umrzeć na zapalenie płuc. Podają w ówczesnych zapiskach, że malarz był już nie pierwszej młodości i cierpiał na jakieś bóle, prawdopodobnie reumatyczne, od tego malowania po zimnych klasztorach i kościołach.

Malowidła w kaplicy San Brizio

Tak więc znamy już warunki pracy, ale wciąż nie wiemy, co to za freski i czemu są aż tak sławne? Otóż w kaplicy San Brizio artysta wykonał dwa cykle malowideł – na sklepieniu dokończył projekt Fra Angelica, ukazując tłumy patriarchów, apostołów, męczenników i innych świętych, natomiast drugi cykl stanowią malowidła ścienne nawiązujące do końca świata. Składa się na nie siedem scen: *Czyny Antychrysta*, *Koniec świata*, *Zmartwychwstanie ciał*, *Potępieni*, *Zbawieni*, *Raj*, *Piekło* – całość znana jako *Sąd Ostateczny*. A jest jeszcze dolny pas malowideł na ścianach, gdzie widnieją popiersia filozofów i poetów, ilustracje pieśni z *Boskiej komedii* Dantego, mnóstwo rozmaitych portretów, wzory groteskowe – artysta tak gęsto pokrył całe ściany, że powstał zupełny *horror vacui*, istny barok.

Signorelli miał nad sobą komisję teologów, „czcigodnych mistrzów Pisma Świętego", jak się ich nazywa w kontrakcie, i to komisja zleciła temat, zatwierdziła układ scen, domagała się więcej epizodów ukazujących sam Sąd Ostateczny, ale wizja całości i wszelkie pomysły były jego dziełem. Był to pierwszy tak ogromny monotematyczny fresk powstały przed malowidłem Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej. Zresztą, ponieważ Michał Anioł widział katedrę w Orvieto i nawet zrobił sobie szkice jakichś scen, uważa się, że właśnie Signorelli był jednym z jego inspiratorów, choć ci dwaj autorzy *Sądu Ostatecznego* różnią się między sobą ogromnie.

Tematyka końca świata pojawiła się zapewne dlatego, że ludzie wierzyli, że w 1500 roku taki kres nastąpi. Kazania Savonaroli we Florencji podsyciły nastroje histerii religijnej i fobii zagłady. Signorelli rozpoczął pracę w Orvieto rok przed spodziewanym

końcem świata. Tak więc na malowidle znalazły wyraz niepokoje ówczesnych ludzi, choć spodziewany koniec jakoś nie nastąpił. Inspirację czerpał też malarz z Biblii, Apokalipsy, ze *Złotej legendy*, z *Boskiej komedii* Dantego, z objawień świętej Brygidy, a także z niemieckich rycin.

Sąd Ostateczny

Nie można powiedzieć, żeby ten cykl był szczególnie piękny, ale tu nie chodziło o przeżycie piękna. To miało dawać do myślenia, napawać ludzi lękiem, spowodować, żeby zaczęli żyć zgodnie z nakazami Kościoła. Piszą niektórzy z historyków sztuki, że Signorelli okazał się wielkim okrutnikiem, że takie straszne są jego sceny, zwłaszcza te, gdzie diabły dobierają się do potępionych. Przyglądałam się temu i jestem całkiem innego zdania. Dziś w każdym dzienniku telewizyjnym i w prasie stykamy się z nieporównanie większym okrucieństwem. Signorelli każe diabłom co najwyżej deptać nieszczęsnych potępieńców, krępować linami czy szarpać za włosy. Jeden z nich pastwi się dość wymyślnie nad młodą kobietą, odgryzając jej ucho; mocniejszych scen już chyba nie ma. Sam malarz raz przybrał diabelską postać, to znaczy dopatrzono się jakoby jego rysów w twarzy diabła o trzech rogach. Na plecach targa do piekła jakąś przerażoną kobietę. Niektórzy wyciągają stąd daleko idące wnioski, że Signorelli miał na pieńku z pewną damą i skorzystał z okazji do słodkiej zemsty na niewiernej. Ale tak naprawdę nic zupełnie nie wiemy o stosunkach malarza z płcią piękną.

Dziś wyobraźnia artysty robi wrażenie, a wówczas podobała się umiejętność malowania aktu. Napisał Vasari:

> Łukasz był tym mistrzem, który położył fundament dla rysunku, a zwłaszcza dla przedstawień nagości, a pracując z pomysłowością i znajomością kompozycji, nauczył większość artystów ostatecznej doskonałości w sztuce i na tym mogli się oprzeć jego następcy.

Nagość... Na freskach w Orvieto przeważają ludzie nadzy, tłumy nagusów w najrozmaitszych pozach. Nawet gołe diabły ukazują ludzką anatomię, tyle tylko że skórę mają w innym kolorze, ohydnie zieloną albo jakąś siną czy fioletową. Pomysły niesamowite, choć nie tak makabryczne jak u Boscha. Na przykład w *Zmartwychwstaniu ciał* naga postać już obleczona w ciało, stojąca tyłem, rozmawia sobie z grupką serdecznie rozbawionych kościotrupów, jeszcze bez cielesnej powłoki. Spod ziemi wydostają się kolejne czaszki i kości, ludzie oblekają się w ciała niczym w suknie. Groteskowe pomysły, aluzje erotyczne, ironia, rubaszny humor. I jak to zwykle bywa, wśród potępionych nieporównanie tłoczniej i ciekawiej. Nie wiem, czemu artyści uważają, że wśród dobrych i porządnych ludzi musi być nudno, w każdym razie i u Signorellego w niebie nic szczególnego nie widać, a jego piekło jest pełne inwencji. Można patrzeć na to godzinami, tyle tam się dzieje.

Autoportret w towarzystwie Fra Angelica

Ciekawe, jak też wyglądał człowiek, który to wszystko wymyślił. Pokazał siebie, a jakże, na krawędzi sceny obrazującej *Koniec świata* – stoi tam wysoki, przystojny i elegancki pan w średnim wieku, z jasnymi włosami do ramion i w berecie, cały na czarno: długa czarna suknia, czarny płaszcz, czarne pończochy i sandały.

Nie wiem, może to żałoba po synu? Bo przecież stroje renesansowe były tak barwne. Obok siebie umieścił swego poprzednika – jest to malowany z wyobraźni portret Fra Angelica w habicie dominikanina. To właśnie tym dwóm panom zawdzięczamy niezwykłą dekorację kaplicy San Brizio w Orvieto.

---

[3] Przełożyła Agnieszka Barbara Kwiatkowska.

GAWĘDA 13
FILIPPINO – SYN NIEZNOŚNEGO FILIPPA

Piękna choroba

Sztukę włoską XV wieku nazywa się *quattrocento*, co znaczy „czterysta”, w domyśle, oczywiście, „tysiąc czterysta”.
W arystokratycznej rodzinie Karoliny Lanckorońskiej, znanej historyk sztuki z dawnego Lwowa, szczególne umiłowanie dzieł tego okresu uznano za swego rodzaju chorobę, a nazwano ją dowcipnie *quattrocentosa*. Jest to, śmiem twierdzić, choroba zaraźliwa, choć u każdego objawia się inaczej. U zamożnych państwa Lanckorońskich objawiała się przymusem nabycia jakiegoś cennego malowidła na desce, z czego po latach powstała piękna kolekcja, dziś częściowo w zbiorach krakowskich na Wawelu. U innych objawy są dyskretniejsze, niepowiązane z zasobami kieszeni. Ja na przykład nie potrafię odejść od obrazu, jakaś siła trzyma mnie w miejscu. I tak właśnie dopadł mnie

niedawno atak quattrocentosy przed freskiem Filippina Lippiego w rzymskim kościele Santa Maria sopra Minerva. Trzy razy wychodziłam z tego kościoła i trzy razy wracałam. Tak mi się spodobał Filippo Lippi Młodszy, wybitny przedstawiciel quattrocenta, zwany powszechnie Filippinem, czyli Filipkiem.

Syn skandalisty

Przyszedł na świat w 1457 roku, zanim jego rodzice uzyskali zgodę na małżeństwo. Mały Filip miał pecha, że i ojciec, i matka należeli do stanu duchownego. Jego ojcem był znakomity malarz, zakonnik mimo woli, fra Filippo Lippi, którego podobno ciotka umieściła u karmelitów, jako że sobie z sierotą rady dać nie mogła. Ten człowiek przez całe życie miał dwie słabości – do sztuki i do kobiet. O ile z tą pierwszą mógł doskonale w klasztorze żyć, o tyle z powodu tej drugiej słabości musiał nieustannie z klasztoru uciekać. A kiedy wpadła mu w oko jakaś śliczna dziewczyna, godził obie słabości – malował ją jako Najświętszą Panienkę. I jedna z takich ślicznotek, Lucrezia Buti, szczupła blondynka o delikatnych rysach, została matką Filipka. Nieszczęście polegało na tym, że Lucrezia była zakonnicą, i wybuchł skandal. Ponieważ Lippi był już wtedy bardzo ceniony, Kosma Medyceusz obojgu rodzicom wyjednał u papieża dyspensę i mały Filip został legalnym synem malarza. A że sam również zasłynął jako malarz, w XIX wieku – dla odróżnienia syna od ojca – nazwano go Filippinem.

Uczył się zawodu najpierw od ojca, który woził go ze sobą po kościołach, gdzie malował, ale tatuś zmarł, gdy chłopiec miał zaledwie dwanaście lat. Filippino kończył jego freski u boku

współpracownika ojca, fra Diamante, o którym również warto dodać, że nie taki był to diament, jak by się mogło zdawać, bo też bardziej awanturnik niż zakonnik. Potem Filippino kontynuował naukę w warsztacie Botticellego, ucznia swego ojca, i na tym wiadomości dotyczące losów młodszego Lippiego właściwie się kończą. Na temat jego życia prywatnego źródła milczą, nawet u Vasariego można znaleźć jedynie skąpe wzmianki. Z jednej strony to dobrze, bo świadczy o tym, że Filippino nie przejął po tatusiu nadmiernego zainteresowania płcią odmienną, nie był skandalistą i nie trafił do żadnych kronik. Wiódł ciche, pracowite życie, tak że Vasari napisał nawet, że wskutek doskonałości swej sztuki, a także dlatego, że wyróżniał się umiarkowaniem i skromnością, „zmazał błędy niechlubnego żywota swego ojca". Z drugiej strony jednak brak nam jakichś szczegółów z życia rodzinnego i bliższej charakterystyki tego zdolnego człowieka. O nim samym Vasari napisał tylko tyle, że był miłym i lubianym człowiekiem, a przy okazji pogrzebu malarza wspomniał, że pochowali go synowie. Tak więc miał Filippino żonę i dzieci, o których nic zupełnie nie wiadomo.

Ukryty autoportret

Powierzchowność miał bardzo sympatyczną, a wiemy to dzięki młodzieńczemu autoportretowi artysty zachowanemu w kaplicy Brancaccich we Florencji. Tak się bowiem złożyło, że gdy Filippino miał dwadzieścia pięć lat, zlecono mu uzupełnienie uszkodzonych fresków w tejże kaplicy w kościele Santa Maria del Carmine.

A wszystko dlatego, że wcześniej, kiedy to ze względów politycznych Brancacciego skazano na wygnanie z miasta i na

niepamięć, dokładnie wydrapano z tych fresków wizerunki fundatora i postacie z nim związane. Przez ileś lat malowidła ścienne straszyły pustymi plamami, aż wreszcie ktoś zlecił młodemu Lippiemu, by je naprawił i uzupełnił. Swoje zadanie wykonał świetnie, dorównał samemu Masacciowi – możemy się o tym przekonać, bo te freski ocalały. Namalował między innymi *Uwolnienie świętego Piotra z więzienia*, gdzie nadał Piotrowi tak piękne, szlachetne rysy, że wręcz nie można się napatrzeć na jego siwą głowę. A na krawędzi fresku *Dysputa świętego Piotra i świętego Pawła z Szymonem Magiem* umieścił samego siebie – patrzy nam prosto w oczy szczery młody człowiek, sympatyczny brunet o kędzierzawej czuprynie i regularnych rysach twarzy. Najwyraźniej urodę odziedziczył po matce, bo co do ojca, to wystarczy popatrzeć na jego autoportrety wśród świętych otaczających Madonnę – był dość paskudny.

Rzymska kaplica

Kiedy sława młodego Lippiego zataczała coraz szersze kręgi, w 1488 roku Wawrzyniec Medyceusz, na prośbę kardynała Caraffy, wysłał malarza do Rzymu, by w kościele Dominikanów Santa Maria sopra Minerva udekorował kaplicę, tę właśnie, w której dopadł mnie atak quattrocentosy.

Kardynał Caraffa, fundator kaplicy, korzystnie wyróżniał się spośród innych dygnitarzy Kościoła w owych czasach, czyli za pontyfikatu Aleksandra Borgii. Był to człowiek bardzo surowych obyczajów, wielbiciel ksiąg, a dla Rzymu szczególnie zasłużony jako fundator najpiękniejszego renesansowego krużganka przy

kościele Santa Maria del Pace, wzniesionego przez słynnego architekta Bramante.

Kaplica Caraffy znajduje się w prawym transepcie Santa Maria sopra Minerva, pod szeroką arkadą. Jest poświęcona Matce Bożej i świętemu Tomaszowi, którego kardynał był podobno jakimś dalekim potomkiem.

Ścianę środkową, nad ołtarzem, przeznaczono dla Matki Bożej, boczną – dla świętego Tomasza. Nad ołtarzem artysta umieścił *Zwiastowanie*, obwiedzione piękną ramą, oczywiście malowaną, a bezpośrednio nad *Zwiastowaniem – Wniebowzięcie*.

Zwiastowanie z udziałem samego fundatora

Całość sprawia wrażenie obrazu w obrazie, przy czym *Zwiastowanie* jest wielce oryginalne, bo zamiast pozostawić Maryję sam na sam z archaniołem Gabrielem, malarz – zapewne na życzenie fundatora – włączył do akcji kardynała Caraffę i świętego Tomasza, który, zamiast się dyskretnie usunąć w cień, właśnie Najświętszej Panience kardynała przedstawia! Też sobie wybrał moment! Na dodatek obaj mężczyźni wielkością są równi samej Maryi. Jakby tego było mało, rzecz dzieje się nie w czyściutkim panieńskim pokoiku, jak zazwyczaj, lecz w pracowni kardynała, o czym świadczą: jego herb na suficie, rozrzucone księgi na pulpicie i karafka na półce – aluzja do nazwiska Caraffy – a w niej gałązka oliwna, jako że kardynał miał na imię Oliviero. Całkiem możliwe, że w takim pokoju mieszkał malarz, gdy na czas pracy nad freskiem kardynał gościł go w swym pałacu położonym w pobliżu kościoła. A teraz dostojny kardynał łaskawie użyczył gościny przyszłej Matce Boskiej i sam

jest chyba nieco tym zdziwiony, bo wpatruje się w nią lekko osłupiały.

Zwiastowanie ujął malarz we wspaniałą ramę, całą pokrytą dekoracją w stylu groteski, to znaczy zaczerpniętą z ornamentów, na jakie natrafiono wtedy w odkrytych pod ziemią „grotach", szczątkach pałacu Nerona, bo Filippino należał do grupy artystów, którzy jako pierwsi ruszyli w ruiny Domus Aurea i wprowadzili do swej sztuki motywy z ornamentów napotkanych w grotach – jak mówiono o tych podziemiach – czyli elementy fantastyczne, w malarstwie zwane groteskami. Słowem, czerpał z repertuaru starożytnych.

Wniebowzięcie ze śp. żyrafą w tle

Na zewnątrz tej ramy umieścił apostołów z głowami zadartymi do góry, bo tam, wysoko, wysoko, aniołowie na chmurze unoszą już Matkę Boską do nieba. Wygląda to tak, jakby tańczyły zawrotnie szybki taniec, bo ich szaty mocno sfałdowane wirują spiralnie. Jedne z nich trzymają zapalone pochodnie, inne zaś instrumenty muzyczne, choć całkowicie nietypowe w ikonografii anielskiej, bo głównie dęte, używane w orkiestrze wojskowej. Ale nic tu nie jest przypadkowe: to aluzja do niedawnej przeszłości kardynała fundatora, który jako dzielny dowódca floty odebrał Turkom jakiś port i zwrócił go Wenecji.

W tle *Zwiastowania* i *Wniebowzięcia* Filippino umieścił świat widzialny, pagórkowaty pejzaż z rozrzuconymi budowlami, wśród których sunie jakiś orszak, a w nim obok ludzi i koni można dojrzeć żyrafę – niezwykłą atrakcję w tamtych czasach. To wspomnienie malarza z Florencji, gdzie Wawrzyniec Medyceusz

otrzymał ów egzotyczny prezent, być może od samego kardynała Caraffy. Podobno żyrafa wzbudziła we Florencji taką sensację, że nawet klauzurowe zakonnice prosiły Wawrzyńca, by ją im przyprowadzono. Zwierzę niedługo potem zdechło, ale, jak widać, trafiło do sztuki. Cały ten dalszy plan, tak pięknie i drobiazgowo odtworzony, wskazuje na wpływy malarstwa flamandzkiego, drugiego – obok antyku – ważnego źródła inspiracji młodego Lippiego.

Ku czci świętego Tomasza

Ścianę boczną, tę ze świętym Tomaszem, malarz także podzielił na kilka stref. Przeważającą jej część zajmuje scena nazwana *Dysputą świętego Tomasza*, a na górze znajdują się mniejsze malowidła. W części dolnej zachwyca rozplanowanie przestrzeni: jest to fragment miasta ukazany we wspaniałej perspektywie. Święty Tomasz, w centrum obrazu, zasiada w kamiennej niszy na wysokim postumencie w kształcie dziobu okrętu, a po bokach widać mury pałaców z galerią na pierwszym piętrze. Sto lat przed Veronesem Filippino za pomocą genialnej perspektywy wykreował monumentalną architekturę, wiernie oddając jej materialną rzeczywistość.

Jeśli chodzi o treść malowidła, wszystko jest tu nawiązaniem do nawracania na wiarę katolicką pod wpływem nauk świętego Tomasza i działalności dominikanów, a jednocześnie zawiera aluzje do zbrojnej wyprawy morskiej kardynała fundatora przeciwko niewiernym Turkom. Wokół świętego Tomasza gromadzą się słuchacze, wśród których można rozpoznać znanych heretyków, bo ich imiona złotymi literami zapisał malarz na

płaszczach, a na ziemi leżą porzucone księgi heretyckie przeznaczone na stos. U stóp Tomasza-wykładowcy leży antypatyczny typek, przy którym umieszczono łacińskie motto *sapientia vincit malitiam* – „wiedza zwycięża podstęp”, w domyśle: herezji. Przy Tomaszu siedzą cztery postacie kobiece, także alegoryczne – Gramatyka, która uczy jakieś dziecko, a na wszelki wypadek dzierży rózgę w dłoni, bo wtedy jeszcze wolno było dzieci karać rózeczką, Dialektyka, której atrybutem jest wąż, Teologia w koronie i Filozofia z księgą w ręce. Wśród realnych postaci na pierwszym planie obrazu po prawej stronie rozpoznano ówczesnego groźnego generała dominikanów, potężnie zbudowanego, siwego Gioachina Torrianiego, głowę Świętej Inkwizycji, a po przeciwnej – naczelnego wodza papieskich wojsk, Niccola Orsiniego, drobnego mężczyznę w krótkiej sukience i czerwonej czapeczce. U góry tego ogromnego malowidła widzimy dwa mniejsze – po prawej stronie młody człowiek usiłuje nawrócić starego mężczyznę w czerwonym turbanie, po lewej święty Tomasz klęczy przed krucyfiksem i wsłuchuje się w słowa Chrystusa, który chwali jego pisma.

Bogaty i skomplikowany program ikonograficzny odnosi się do słuszności nauki świętego Tomasza, ale te wszystkie odniesienia ideowe, historyczne, alegorie, aluzje, a jest ich znacznie więcej, schodzą na plan dalszy wobec wielkiej urody tego malowidła. To jest po prostu piękny spektakl, śliczne widowisko, które przyciąga i od którego żal odejść, nawet wtedy, kiedy się nie wie, o co tu tak naprawdę chodzi.

Od czasu wymalowania dolnej części Kaplicy Sykstyńskiej, a przed pokryciem freskami jej sklepienia przez Michała Anioła,

malowidła Lippiego były najważniejszym cyklem fresków w całym Rzymie i w 1493 roku przybył tu sam papież Aleksander VI Borgia, by inaugurować kaplicę.

Znowu we Florencji

Ukończywszy swe dzieło w dominikańskim kościele, Filippino powrócił do rodzinnej Florencji. Był to czas, gdy Savonarola, także dominikanin, podzielił miasto na dwa obozy, swoich gorliwych zwolenników i jeszcze gorętszych przeciwników. Część artystów pod wpływem jego nauk porzuciła zainteresowanie antykiem i uprawiała malarstwo tylko religijne. Tak na przykład postąpił mistrz młodego Lippiego, Botticelli. Filippino nie zajął wyraźnego stanowiska, wśród jego klientów spotykamy nazwiska zarówno zwolenników, jak i wrogów Savonaroli. Alfonso Strozzi, fundator słynnej kaplicy wymalowanej przez Lippiego, był przeciwnikiem groźnego mnicha, który wciąż straszył florentyńczyków zagładą piekielną i końcem świata. Kupiec Tanai de Nerli, który zamówił u malarza obraz *Matka Boska z dwoma świętymi* (do dziś w kościele Santo Spirito we Florencji), zaliczał się do stronników Savonaroli. Filippino, zależnie od tego, dla kogo pracował, malował bogaciej lub skromniej. I tak kaplica Strozzich jest aż za bogata w sensie programu i pomysłów artystycznych. Jest też dość trudna w odbiorze. Natomiast wspomniany obraz pana de Nerli jest czytelny, harmonijny, z parą fundatorów pobożnie klęczących po bokach, a w tle z pięknym pejzażem w stylu Flamandów – słowem, taki właśnie, że dziś może wywołać u widza atak quattrocentosy.

Cechy sztuki

Młody Lippi w swej sztuce był barwniejszy od Masaccia, mniej ascetyczny, lubił umieścić pejzaż w tle, lubił też sceny tłoczne, pełne ludzi w kolorowych strojach. Zdradzał przy tym duże poczucie humoru, potrafił tu i ówdzie wprowadzić jakiś zabawny element: na przykład na wspaniałym obrazie *Wizja świętego Bernarda* (Florencja, Badia Fiorentina) – gdzie Maria odwiedza świętego, podczas gdy on pod gołym niebem pisze kazanie ku jej czci – malarz wsunął pod połę płaszcza Matki Bożej i częściowo pod pulpit Bernarda jednego z aniołków towarzyszących Najświętszej Panience, takiego małego łobuziaka. Inną cechą jego malarstwa była zdolność niezwykle wiernego ukazywania przedmiotów. Na przykład na fresku w kaplicy Strozzich, w kościele Santa Maria Novella we Florencji, gdzie namalował między innymi węża, który, ukąsiwszy królewskiego syna, wpełzł pod ołtarz, szparę w stopniach ołtarza oddał tak prawdziwie, że – jak pisze Vasari – „pewnego wieczoru uczeń Filippina pomylił się i w pośpiechu chciał tu coś ukryć przed niepożądanymi gośćmi właśnie stukającymi do drzwi".

Niespodziewana śmierć

Jego sztuka bardzo się podobała, a że malarza lubiano również jako człowieka, na wiadomość o niespodziewanej śmierci artysty zapanowała powszechna żałoba. Filippino zmarł nagle, w wieku czterdziestu siedmiu lat, na „okrutną gorączkę i zapalenie gardła, jakie lud nazywa krupem". I, jak zapisał Vasari, w dniu jego pogrzebu wszystkie warsztaty i sklepy przy via dei Servi

zamknięto, co zdarzało się tylko podczas pogrzebów książąt lub innych znakomitości. Tak więc można powiedzieć, że Filippino Lippi został pośmiertnie uznany za księcia wśród malarzy. Był to rok 1504, początek nowego stulecia i wielkich przemian w sztuce.

GAWĘDA 14
W PRACOWNI ŚWIĘTEGO HIERONIMA, CZYLI PARĘ SŁÓW O COLANTONIU

Zaplanowałam sobie gawędę o malarzu z południowych Włoch, zwanym Colantoniem, i o bohaterze jego najlepiej znanego obrazu, świętym Hieronimie. Chciałam przy tym tak rozłożyć akcenty, żeby o obu tych postaciach Czytelnik mógł się dowiedzieć czegoś konkretnego. Cóż, kiedy okazało się, że jeśli chodzi o Colantonia, to ciągle nie ma wystarczających materiałów do snucia opowieści.

Ten artysta z połowy XV wieku został odkryty na nowo dopiero w wieku XX. Nazywał się Niccolò Antonio, przyszedł na świat w Neapolu około roku 1420 i za życia cieszył się wielkim poważaniem i sławą.

„Człowiek tak zdolny w sztuce malowania, że gdyby nie umarł młodo, dokonałby rzeczy wielkich", napisał o nim w 1524 roku

pewien wykształcony neapolitańczyk, Pietro Summonte.

Colantonio działał w latach 1440–1460, więc prawdopodobnie zmarł tuż po czterdziestce.

Neapol – miasto na skrzyżowaniu wpływów

Artysta ten tworzył w czasach, kiedy Królestwem Neapolu rządzili kolejno przedstawiciele dwóch walczących ze sobą dynastii: andegaweńskiej i aragońskiej. W latach 1438–1442 osiadł tu jako król książę Prowansji René Andegaweński. Był to władca żywo zainteresowany sztuką, wielki mecenas, a przy tym sam poeta i malarz. Fascynowała go zwłaszcza sztuka Flamandów, toteż jego nadwornym artystą został cudownie uzdolniony miniaturzysta Barthélemy d'Eyck, rodem z Liège (nie należy go mylić z Janem van Eyckiem, bo nawet nie wiadomo, czy byli krewnymi). Otóż przypuszcza się, że tenże Barthélemy mógł być mistrzem Colantonia i że prawdopodobnie młody malarz obracał się na dworze króla René.

Po kilku latach panowania Andegaweńczyka berło odebrał mu Alfons V Aragoński, który z kolei otoczył się artystami rodem z Hiszpanii. Królewski dwór w Neapolu stał się oryginalnym centrum kultury, gdzie krzyżowały się wpływy flamandzko-francusko-katalońskie. To doprawdy wielka szkoda, że z tego różnorodnego, tak wówczas barwnego kulturowo i płodnego Neapolu prawie nic nie ocalało, jeśli chodzi o malarstwo tablicowe.

Twórczość Colantonia jest doskonałym przykładem owego strumienia wpływów docierających tu tak z północy Europy – Flandrii i Burgundii, jak i z południa – Prowansji i Hiszpanii. Widać to na jego dwóch ocalałych tablicach malowanych jako

nastawy ołtarzowe dla kościoła Franciszkanów San Lorenzo Maggiore w Neapolu. Jedna nosi tytuł *Święty Hieronim w pracowni* i pochodzi z roku 1444, a druga to *Święty Franciszek wręczający regułę zakonną* z roku następnego. Dziś obie tablice znajdują się w Museo Capodimonte w Neapolu.

O ile pierwszy obraz pokazuje Hieronima dokładnie na sposób Flamandów, czyli z wielką dbałością o szczegóły, gdzie świętego otacza moc najrozmaitszych przedmiotów codziennego użytku, o tyle drugi prezentuje już cechy szkoły hiszpańskiej: na przykład posadzka pod stopami mnichów i mniszek zgromadzonych przed świętym Franciszkiem podejrzanie się unosi, by nie powiedzieć, że staje dęba, a składa się z kolorowych kafli rodem z Walencji, z herbem aragońskim.

Colantonia zatrudniali franciszkanie i dominikanie. Uważano wtedy, że u podstaw franciszkańskiej duchowości legło nauczanie świętego Hieronima. Stąd jego obecność na wielu obrazach religijnych od średniowiecza aż po wiek XVIII.

Święty Hieronim to postać historyczna, człek z krwi i kości, nie żaden wytwór fantazji średniowiecznej, jak choćby rycerski święty Jerzy. To największy erudyta wśród ojców Kościoła. Zanim więc zajrzymy do jego cichej pracowni wyczarowanej pędzlem Colantonia, poznajmy bliżej samego Hieronima.

Wyprawa w czasy antyku chrześcijaństwa

Hieronim żył na przełomie IV i V wieku, dawno, bardzo dawno, ale nigdy nie uległ zapomnieniu i dużo się o nim wie. Mało tego, zachowały się jego pisma i nawet jego korespondencja. Pomyśleć, że tysiąc sześćset lat przetrwały aż sto pięćdziesiąt cztery listy.

Pochodził z Dalmacji, prowincji rzymskiej na wybrzeżach Adriatyku. Urodził się w Strydonie około 347 roku, w zamożnej rodzinie. Ojca stać było na to, żeby trzynastoletniego syna wysłać na studia do stolicy cesarstwa. Młodzieniec, wybitnie zdolny i inteligentny, ukończył w Rzymie studia filologiczne, ale nie powrócił do domu. Lubił swobodę i nie stronił od rozrywek, używał życia. Z czasem jednak zabawy przestały mu wystarczać. Zaczął podróżować. Jeździł po świecie w poszukiwaniu mądrych nauczycieli, szukał prawdy, coraz częściej szukał sensu życia. „Bo w mojej ojczyźnie – pisał – gdzie obyczaje są prostackie a bogiem jest brzuch, żyje się z dnia na dzień, a świętym jest ten, kto bogatszy".

W jego ojczyźnie, czyli w cesarstwie rzymskim, które przeżywało nieuchronny schyłek i wielki kryzys moralny.

Hieronima pasjonowały literatura i zagadnienia wiary, etyki. Jako dziewiętnastolatek przyjął chrzest i został chrześcijaninem w świecie bardzo jeszcze pogańskim. W gruncie rzeczy cała literatura antyczna, którą tak ukochał, była pogańska.

I zdarzyło się w 373 roku, a było to w Antiochii, w Syrii, też prowincji rzymskiej, że powaliła go ciężka choroba. W gorączce, w majakach miał koszmarny sen: oto ujrzał nad sobą groźny sąd aniołów. Spytały go, kim jest. Odpowiedział, że chrześcijaninem. Oburzyły się, okrzyknęły go poganinem rozkochanym w Cyceronie i innych autorach pogańskich niemających nic wspólnego z Bogiem. Przeraził się. Kiedy wyzdrowiał, stał się innym człowiekiem – osiadł na pustyni na wschodzie Syrii i jako pustelnik-pokutnik spędził tam pięć lat. Swój temperament i trudny, porywczy charakter ujarzmiał postami i coraz bardziej

interesował się Pismem Świętym. Od pewnego Żyda nauczył się języka hebrajskiego, bo chciał poznać Stary Testament w oryginale. Kiedy się zetknął z pięknem i głębią myśli Psalmów, rozkochał się w Biblii na dobre. Następnie, już w Rzymie, przyjął święcenia kapłańskie i wyruszył do Ziemi Świętej. Osiadł w Betlejem i studiował Biblię.

Stopniowo zdobył rozgłos jako wielce uczony specjalista od Biblii, tak że w 382 roku wezwał go do Rzymu papież Damazy I i mianował sekretarzem soboru. Zlecił mu też opracowanie jednolitego pełnego przekładu Pisma Świętego na łacinę. I ta praca stała się dla Hieronima pasją życia. W Rzymie spędził wtedy tylko trzy lata, ale wszedł w krąg nie byle jakich osób.

Jednym z jego starych rzymskich przyjaciół był senator Pammachius, syn senatora Bizansa. To znane historyczne nazwiska, to fundatorzy jednej z najstarszych bazylik, tak zwanego titulusu Bizansa, kościoła San Giovanni e Paolo na wzgórzu Celio, vis-à-vis Koloseum. I pod tym właśnie kościołem dziś można zwiedzać wspaniałe ruiny: zespół domów mieszkalnych z czasów cesarstwa. To gdzieś tutaj Pammachius gościł Hieronima.

Drugą osobą, z którą wiązała Hieronima przyjaźń, była Marcela, siostra cioteczna Pammachiusa. Ona z kolei miała pałac na Awentynie i jeszcze przed przybyciem Hieronima do Rzymu skupiła wokół siebie grupę krewnych i przyjaciółek wyznających chrześcijaństwo i stworzyła pierwsze żeńskie zgromadzenie zakonne. Jesteśmy u korzeni ruchu monastycznego. Wprawdzie tłem był wykwintny pałac, ale owe damy – bo to były panie z wyższych sfer – porzuciły suknie ze złotej lamy i jedwabiu na

rzecz ciemnych zgrzebnych szat, zrezygnowały z wytwornej kuchni i ćwiczyły się w ascezie. Otóż do tego pałacu właśnie zaprosiła Marcella Hieronima, żeby codziennie wygłaszał odczyty na temat Pisma Świętego i żeby został ojcem duchowym tego zgromadzenia. I tak się stało.

Pałac Marcelli archeolodzy sytuują na miejscu obecnego ogrodu między bazyliką Santa Sabina a bazyliką San Alessio. Mój Boże, tyle razy włóczyłam się tam, patrzyłam na Rzym za Tybrem w dole, podziwiałam pomarańczowy gaj śliczny jak malowanie i nie przyszło mi nawet do głowy, że stąpam nad ruinami pałacu, w którym bywał święty Hieronim...

Wróćmy jednak do dalszych losów świętego. Po śmierci papieża Damazego Hieronim opuścił Rzym w 385 roku i powrócił do Betlejem. Oddał się całkowicie pracy nad tłumaczeniem Biblii, przygotowując tak zwaną Wulgatę, z której całe wieki korzystały liczne narody. Piękny tekst księdza Jakuba Wujka to polski przekład Hieronimowej Wulgaty.

I tak mijały lata. Hieronim tęsknił do swoich rzymskich przyjaciół i pozostawał z nimi w stałym kontakcie listowym. Część tych listów ocalała.

Dzięki temu, że Hieronim przebywał w Betlejem, że nie wyruszył raz jeszcze do Rzymu, uniknął tragedii, jaka przypadła w udziale jego rzymskim przyjaciołom w straszną noc 24 sierpnia 410 roku i potem, kiedy to Wizygotom po długim oblężeniu udało się wedrzeć do miasta. I nastał koniec świata. Barbarzyńcy, choć niby to już chrześcijanie, mordowali i grabili, co się dało. Wbrew zakazowi swego wodza Alaryka podpalali domy, bazyliki

i biblioteki. Awentyn, kusząca najeźdźców dzielnica bogaczy, szczególnie ucierpiał.

Kiedy cudem uratowani z pożogi zbiegowie dotarli do Betlejem i opowiedzieli, co przeżyli i czego byli świadkami, Hieronim doznał wstrząsu.

„Czy znalazłby się ktokolwiek, kto miałby dosyć łez wobec takiego bólu?", napisał w liście. Dowiedział się, że podczas tej rzezi zginęli także Pammachius i Marcella.

A Hieronim żył jeszcze dziesięć lat. Zmarł w betlejemskim klasztorze w 420 roku, doprowadziwszy swą pracę nad tłumaczeniem Biblii do końca.

Święty Hieronim na obrazach

Wróćmy teraz do malarstwa i do wizerunków świętego Hieronima. Artyści upodobali sobie właściwie tylko trzy wersje: Hieronim jako pokutujący pustelnik, jako tłumacz i jako kardynał (którym nigdy nie był!) towarzyszący innym świętym. Czasem maluje się też ostatnią komunię Hieronima ukazanego jako starca. Nigdy nie pojawia się jako złoty młodzieniec czy podróżnik albo wykładowca.

Colantonio wybrał wersję Hieronima jako uczonego mnicha i pokazał go w pracowni – ale nie pogrążonego w studiach, lecz z przejęciem wydłubującego cierń z lwiej łapy – żeby zilustrować piękną legendę o chorej lwicy, która przywlokła się do Hieronima wiedziona instynktem, a on uwolnił ją od ciernia i odtąd dzikie zwierzę pozostało przy świętym, a że przeszło na wegetarianizm, to i złagodniało niczym baranek. No i zasłużyło sobie na trwałą obecność w sztuce jako atrybut świętego Hieronima.

Obraz jest dosyć ciemny, bo wszystko tu namalowano w odcieniach brązu. Mamy przed sobą niewielką celę z trzech stron obudowaną regałami, po lewej stronie szafkę z pulpitem i stolikiem. Pośrodku obrazu, na fotelu z półokrągłym oparciem, siedzi sobie Hieronim we franciszkańskim habicie, choć za jego życia nikt jeszcze o świętym Franciszku nie słyszał, bo ten pojawi się niemal tysiąc lat później, ale skoro artysta malował dla franciszkanów, to jaki habit byłby lepszy?

Hieronim cierpliwie pochyla się nad łapą wspomnianej lwicy (niektórzy chcą, żeby to był lew, ale ja wolę lwicę), bohaterki obrazu niemal tak ważnej jak i jej pan. Lwica jest duża, taka trochę bajkowa, oparła grzecznie obie łapy o kolana mnicha i patrząc uważnie w stronę malarza, czeka na koniec operacji.

Co jest takiego ślicznego w tym obrazie, że postanowiłam o nim opowiedzieć? Wszystko! Klimat, cisza, zaufanie zwierzęcia do człowieka i te półki zawalone mnóstwem przedmiotów potrzebnych pisarzowi do szczęścia: widać tu inkaust, aż cztery gęsie pióra, klepsydrę, nożyczki, jakieś szklane naczynko, w którym całkiem po flamandzku odbija się wąskie okno, i księgi, dużo ksiąg. Oczywiście artysta maluje książki takie, jakie istniały za jego czasów, czyli zeszyty rękopiśmienne, z łaciny zwane kodeksami, oprawione w skórę lub deseczki (stąd się wzięło powiedzenie: przeczytać książkę od deski do deski) niekiedy obciągnięte materiałem, zamykane na klamry czy wiązane na tasiemki. Za Hieronima księgi to były zwoje papirusowe nawijane na drewniane szpule i przechowywane w glinianych dzbanach albo w koszach, gdzie wkładano je pionowo, tak jak my dziś wstawiamy parasole.

Święty Hieronim w pracowni i *Święty Franciszek wręczający regułę zakonną* to jedyne obrazy ocalałe z dorobku Colantonia. Spadek niezwykle skromny i właściwie dziś głównym tytułem do sławy niegdyś głośnego malarza jest fakt, że do jego pracowni zgłosił się przed wiekami genialny Antonello da Messina. I to o nim opowiem w następnej gawędzie.

GAWĘDA 15
TAJEMNICZY ANTONELLO

Są w historii sztuki artyści, których życie można odtworzyć niemal dzień po dniu, ale są i tacy – a w wieku XV jest ich bardzo dużo – o których wiemy naprawdę niewiele. I do tych właśnie należy najwybitniejszy malarz południowych Włoch, Antonello da Messina. Portretowani przez niego pięćset lat temu ludzie przetrwali i kiedy się na nich spogląda, odnosi się wrażenie, że za chwilę przemówią, bo są tak prawdziwi; ale on sam, autor tych wizerunków, milczy. Nie zachowała się żadna korespondencja, żaden dziennik, nic, co by mogło przybliżyć nam jego postać.

Syn murarza

I tak mamy niezwykłe szczęście, że ocalał jego autoportret, który dziś można obejrzeć w zbiorach londyńskiej National Gallery. Jest to niewielka deseczka, jedna z takich, jakie szczególnie sobie upodobał, trzydzieści pięć i pół na dwadzieścia

pięć i pół centymetra. Niewielka, ale jakże dla nas cenna! Oto widzimy artystę we własnej osobie: młody mężczyzna w charakterystycznej czerwonej sukiennej czapeczce malarzy, niczym w czerwonym garnuszku, ostrzyżony też pod garnuszek, z ciemną grzywką, ciemnymi brwiami nad uważnie patrzącymi niebieskimi oczami – bardzo sympatyczna powierzchowność.

To urodzony między 1420 a 1430 rokiem syn Giovanniego Michele, murarza, a ściślej biorąc, „mistrza murarskiego". *Magister mazonus*, bo tak się go określa w dokumentach, to raczej budowniczy, człowiek wykształcony, może też uzdolniony rysunkowo, jak każdy architekt? Może, ale nic nie słychać o tym, żeby Antonello wyrósł z jakiejś tradycji rodzinnej; wydaje się, że nie miał szczególnego zaplecza artystycznego. Był geniuszem renesansu, jednym z tych, którzy sami sobie przynoszą na świat to wszystko, co im do sztuki potrzebne. A że jego ojciec należał do ludzi zamożnych, stać go było na kształcenie syna w Neapolu u dobrego mistrza, znanego nam już Colantonia. No i pieniądze tatusia nie poszły na marne: pracowity i wybitnie utalentowany syn został malarzem doskonałym. Miał też dwoje młodszego rodzeństwa, Giordana i Orlandę, których porwał ze sobą i którzy pomagali mu w pracy.

Na podstawie treści nielicznych dokumentów odnalezionych przez kilka kolejnych pokoleń badaczy mam prawo sądzić, że Antonello był z gruntu dobrym człowiekiem. Myślę tak dlatego, że nie wziął sobie za żonę jakiejś bogatej panny, lecz zawarł małżeństwo z ubogą wdową z dzieckiem, córeczką Caterinellą, dla której był troskliwym ojcem, bo kiedy dorosła, spłacał w ratach jej posag, choć miał już własne dzieci i z pewnością wiele wydatków.

O jego dobrym sercu świadczy również testament, w którym pamiętał o rodzeństwie i o rodzicach, bo zmarł, niestety, przed nimi, w wieku – jak podaje Vasari – zaledwie czterdziestu dziewięciu lat.

Dzięki wytężonej pracy wiodło mu się w miarę dobrze, skoro wkrótce po trzydziestce mógł sobie kupić dom, wprawdzie cały do remontu, ale zawsze własny. Pracował przede wszystkim w Messynie, niewiele podróżował.

Dalekie podróże?

Dawniej uważano, że zjeździł cały świat, że dotarł nawet do Flandrii, gdzie się zapoznał z charakterystyczną sztuką Północy i z techniką olejną, którą jako jeden z pierwszych we Włoszech stosował przez całe życie. Uważano, że z pewnością przebywał też w Mediolanie. Dziś się okazuje, że sztukę Flamandów poznał w Neapolu, podczas nauki w warsztacie Colantonia, jako że wtedy obrazy mistrzów flamandzkich były w Królestwie Neapolitańskim bardzo cenione i przypływały tu wraz z kupcami, tak że młody malarz wcale nie musiał ich daleko szukać.

Podważono też jego pobyt na dworze Sforzy w Mediolanie, dokąd wprawdzie został zaproszony, ale – jak się okazało – z tego zaproszenia nie zdołał skorzystać. Jedyna wielka podróż jego życia to wyprawa do Wenecji. Nie wiadomo dokładnie, gdzie się po drodze zatrzymywał, bo jadąc z Sycylii, mijał wiele ważnych ośrodków malarskich, a przecież były to czasy ogromnych przemian w sztuce i miał na co patrzeć. Niewątpliwie zetknął się – albo osobiście, albo oglądając freski w Arezzo – z Pierem della Francesca, bo wpływy tego mistrza są w jego sztuce wyraźnie

widoczne; z wszelką pewnością też zatrzymał się we Florencji. Ale jak to dokładnie było, nie wiemy i już się nie dowiemy.

W Wenecji przebywał cały rok; wykonał tam między innymi nastawę ołtarzową dla kościoła San Cassiano, która zdobyła wielkie uznanie w środowisku malarskim. I właśnie znad laguny miał pojechać do Mediolanu, by na dworze Galeazza Marii Sforzy zastąpić zmarłego malarza, niejakiego Bugatto. Z dokumentów jednak wynika, że nie skorzystał z oferty i powrócił do Messyny, gdzie czekało nań wiele zleceń od kościołów sycylijskich i okolicznych bractw religijnych.

Malarz bez grobu i rozproszony dorobek

I właśnie wtedy, w okresie największego rozpędu twórczego i rozkwitu talentu, gdy wszystko się pomyślnie układało, odszedł nagle z tego świata, zimą 1479 roku. Dlaczego? Na co zmarł? Nie wiadomo. Pozostawił dwudziestodwuletniego syna Giacobella, też malarza, i młodszą córkę Finię. Ponieważ był człowiekiem pobożnym, pragnął, by go pochowano w habicie franciszkańskim w klasztorze Santa Maria del Gesù w Messynie, i tak się też stało. Cóż, kiedy dziś nawet i grób jego nie istnieje – powódź 1863 roku zniszczyła ten skromny przyklasztorny cmentarz, a wraz z nim grób największego malarza Sycylii.

Także i dorobek artysty przetrwał zaledwie w części, między innymi z powodu licznych trzęsień ziemi na Sycylii. Na przykład pod koniec XVII wieku uległ zniszczeniu kościół – a w nim poliptyk z 1473 roku – w niewielkiej miejscowości Caltagirone. W 1908 roku trzęsienie ziemi poważnie uszkodziło poliptyk świętego Grzegorza w kościele w Messynie. Wiele prac uległo

rozproszeniu. Wspomniana nastawa ołtarzowa dla weneckiego kościoła San Cassiano, którą Antonello malował na zlecenie Pietra Bona w 1476 roku, zniknęła w połowie XVII wieku w bliżej nieznanych okolicznościach, a dziesięć lat później pojawiła się w Brukseli rozebrana na części i niekompletna, w kolekcji ówczesnego namiestnika Flandrii Leopolda Wilhelma Habsburga. Z Brukseli Habsburg wywiózł ją do wiedeńskiego Kunsthistorisches Museum, gdzie dziś znajduje się tablica środkowa z tego ołtarza: *Madonna z Dzieciątkiem i ze świętymi*. Dzięki Davidowi Teniersowi, malarzowi i dokumentaliście arcyksięcia Leopolda Wilhelma, wiemy, jak niegdyś wyglądała całość tej nastawy. Teniers bowiem, jako konserwator zbiorów arcyksięcia, skopiował w grafice słynne dzieło Antonella i na tej podstawie jeden ze współczesnych badaczy (J. Wilde) spróbował zrekonstruować cały poliptyk.

Cechy sztuki

Antonello kształcił się w Neapolu w czasach, kiedy wpływy sztuki flamandzkiej nakładały się na wpływy hiszpańskie, zwłaszcza katalońskie, i francuskie, głównie z Prowansji. Owe wpływy Flamandów z łatwością można dostrzec i u Antonella – realizm, umiłowanie szczegółu, dokładne odtworzenie wnętrza mieszkalnego (rzadkość u Włochów, którzy rozmaite sceny woleli ukazywać na tle budowli), zamiłowanie do pejzażu, charakterystyczne dorosłe i smukłe anioły, a nie tłuściutkie nagie, typowo włoskie bobaski. Badacze widzą również silne wpływy Piera della Francesca, głównie w malarskim sposobie budowania przestrzeni, widzą też wpływy Giovanniego Belliniego. My jednak

nie będziemy się zagłębiać w to, co od kogo przejął, a co inni, zwłaszcza wenecjanie, przejęli od niego, ponieważ sami teoretycy wraz z upływem lat wciąż zmieniają zdanie. Kiedyś widzieli w Antonellu głównie dłużnika wszystkich tych artystów, dziś przeważa opinia odwrotna, że to właśnie on był pełen inicjatywy i wywarł wielki wpływ na innych. Myślę, że zamiast doszukiwać się wpływów, lepiej skupić się na omówieniu kilku jego prac. Są to obrazy religijne i portrety, zawsze malowane na desce i zawsze techniką olejną. Przeważają obrazki małe, chyba że stanowią część dużej nastawy ołtarzowej.

Tłumacz Biblii przy pracy

Szczególnie podoba mi się *Święty Hieronim w pracowni*, dziś w zbiorach londyńskiej National Gallery.

To jeden z tych obrazów zrodzonych z kombinacji flamandzko-włoskiej. Wszystko jest tu przemyślane w najdrobniejszych szczegółach, rozrysowane według najnowszych reguł perspektywicznych szkoły florenckiej, a scharakteryzowane zgodnie z upodobaniami malarzy Północy. Zdumiewa i zachwyca to, że w tej przemyślanej geometrii artysta nie zagubił serca, że nie wyszło mu spod pędzla zimne bezbłędne studium perspektywiczne, ale że stworzył obraz, który żyje i cieszy oko walorami czysto malarskimi.

Świętego Hieronima, tego samego, którego z taką czułością sportretował Colantonio, umieścił Antonello w znacznie obszerniejszym pomieszczeniu. Tu nie dopada nas klaustrofobia. I namalował pracownię świętego tak, jakby całą celę z obrazu swego mistrza, całą tę drewnianą obudowę z półkami przeniósł do

obszernego wnętrza jakiegoś klasztoru czy kościoła i ustawił pośrodku. Ukazał na obrazie zdumiewającą przestrzeń, otworzył tę ciasną – u Colantonia – izdebkę świętego i przeniósł ją nadprzyrodzoną mocą swego pędzla w światło i w powietrze, jakiego nikt przed nim we Włoszech nie namalował.

Posadził swego bohatera w typowej dla owych czasów celi wyposażonej w charakterystyczne regały i chroniący przed zimnem drewniany podest z dobudowaną podłogą z desek ustawiony na ceramicznej posadzce z ozdobnych płytek (dziś taki podest można zobaczyć na przykład w klasztorze San Marco we Florencji, w celi Savonaroli) i jak najdokładniej opisał. Oczywiście ukazał Hieronima wśród ksiąg, bo bez nich uczony pustelnik nie umiał żyć.

> Gdy przed bardzo wielu laty [...] na służbę [bożą] do Jerozolimy dążyłem, nie mogłem się obejść bez biblioteki, którą sobie w Rzymie z największą gorliwością i trudem skompletowałem

– napisał w jednym z listów, które przetrwały do naszych czasów. A więc i na obrazach wielkich mistrzów owa biblioteka mu towarzyszy. Ale to nie zwoje z IV wieku tu widzimy, jak powinno być, lecz manuskrypty charakterystyczne dla wieku XV.

Na półkach oprócz książek i papierów znajduje się moc drobiazgów potrzebnych w pracy, a także coś symbolizujących – jakieś szkatułki, wazoniki, klucze, dzbanek, ręcznik, kwiatki w ozdobnych doniczkach (maleńki krzew bukszpanu to symbol wytrwałości), a u stóp schodków prowadzących na podest leżą porzucone saboty, dalej przycupnął kot, bo lwica poszła sobie na

przechadzkę i ginie w półcieniu. Wszystko to artysta namalował z jednakową uwagą, stwarzając tło opowieści o życiu codziennym wielkiego tłumacza Biblii.

Równie starannie pokazał tę gotycko-renesansową murowaną budowlę, w której urządził sobie pracownię święty Hieronim. Poczynając od wzorzystej posadzki z kafelków o tradycyjnych wzorach, jakie jeszcze i dziś można zobaczyć w okolicach Neapolu, przez arkadową kolumnadę biegnącą w dal ku drzwiom, aż po sklepienie krzyżowe i okna – po prostu zrobił pędzlem, rzec można, fotografię wnętrza. Mało tego, dodał szczegóły, jakich żaden obiektyw aparatu fotograficznego by nie uchwycił, ukazał bowiem w miniaturze pejzaż za oknem: czubkiem cieniutkiego pędzelka przez lupę namalował maleńkie jezioro, łódeczkę z ludzikami na niej i w okolicy. I jeszcze za oknami pod sklepieniem pokazał szybujące na niebie ptaki i przysiadłe na zewnętrznym parapecie gołębie. Całkiem jakby wszedł w cichy dialog z kolegami z Flandrii i pytał ich pół żartem, pół serio: kochani koledzy, czy naprawdę sądzicie, że ja, Antonello z Messyny, tak nie potrafię? Oczywiście, że potrafię! On wszystko potrafił. Objął wielką przestrzeń, nasycając ją powietrzem i genialnie ukazując perspektywę. Wszystkie linie perspektywiczne przecinają się na księdze, którą święty Hieronim właśnie studiuje, boć to Biblia, którą tłumaczy, tu zatem należy położyć akcent główny.

Światło pada z dworu przez renesansowy portal bez bramy, dzięki czemu możemy zajrzeć do izby i zobaczyć świętego, jak w obszernej czerwonej szacie i czerwonej czapeczce siedzi przy pulpicie pogrążony w pracy. To jest jeden z takich obrazów, które

zapraszają do środka i które można oglądać bez końca, bo tyle tu szczegółów.

Uroda błękitu i najazd kamery

Inny obraz Antonella, od którego zaczęło się moje zauroczenie jego sztuką, to *Annunziata* z Galerii Narodowej w Palermo. Po raz pierwszy zobaczyłam ją na plakacie. Sama nie bardzo rozumiem, jak coś tak zwyczajnego, pospolita twarz prostej kobiety w błękitnej chuście, bez żadnych upiększeń, nawet bez aureoli, może wywołać zachwyt? Ale wywołuje.

Antonello lubił swych bohaterów pokazywać całkiem z bliska, jakby w oknie, i tak też pokazuje tę Madonnę „zwiastowaną" (dosłownie tłumacząc z włoskiego). Widzimy ją z modlitewnikiem przy pulpicie, który stoi skosem i aż wystaje z obrazu, niemal najeżdża na patrzącego. Wszystko tak dosunięto do krawędzi, że nawet nie wiadomo, czy przyszła Matka Boska klęczy, czy może stoi. I choć to moment Zwiastowania, jest całkiem sama, bez anioła. Tło ciemne, neutralne, nie ma na nim nic. Na obrazie jest tylko Ona, Maryja. Może był kiedyś drugi bliźniaczy obraz, tak zwany *pendant*, z archaniołem Gabrielem? Maria ma prawą rękę lekko uniesioną i wysuniętą ku nam, to znaczy ku aniołowi, jakby chciała go na moment powstrzymać: chwileczkę, daj mi czas, niech pomyślę... A jednocześnie na Jej ustach drży leciutki, ledwo zapowiadany uśmiech zgody – *fiat*, niech się stanie. Cisza, łagodne napięcie, wspaniały klimat obrazu. Taka zaduma skąpana w błękicie obszernej chusty kryjącej głowę i ramiona. Jest to sztuka najwyższego lotu, sycylijski artysta dociera tu do tajemnicy piękna. Zachwyca mnie ta obszerna błękitna chusta,

taka świeżo uprana i odprasowana z kantem zaznaczonym na środku głowy, jakby dopiero co wyjęta ze skrzyni, choć upłynęło już tyle lat... Chustę Madonna przytrzymuje lewą ręką; obie ręce są mistrzowsko namalowane.

No właśnie, ręce. U Antonella są niezmiernie ważne. Maluje je dokładnie, u każdego z bohaterów inaczej i z jaką pomysłowością układów! Przy czym nie zmyśla, lecz podpatruje, a jednocześnie wykorzystuje ręce jako element perspektywiczny, dzięki któremu można osiągnąć efekt oddalenia, oddzielenia obrazu od widza. Często maluje je w skrócie perspektywicznym, dodając sobie roboty, przerabia, poszukuje najlepszego rozwiązania, jak to widać u Chrystusa na obrazie *Salvator mundi* (Londyn, National Gallery), gdzie z poprzedniego układu pozostał na szyi palec wskazujący prawej dłoni Zbawiciela, bo ostatecznie autor całą dłoń przesunął troszkę niżej, a nie zamalował tego nieszczęsnego palca (a może dopiero późniejsi konserwatorzy go odsłonili?).

Lubił na obrazie to, co dziś nazywamy najazdem kamery; Chrystus jest tak blisko, jakby stał w oknie, a przecież obraz to właśnie okno według teoretyków renesansu. Lewa dłoń Chrystusa spoczywa na parapecie, a pod nią widnieje przyklejona kartka z napisem: *Antonellus Messinense me pinxit* – „Antonello Messyńczyk mnie namalował".

Pieta z aniołem

Jest jeszcze jeden obraz Antonella, który robi silne wrażenie i też nie z powodu piękna samych postaci. To *Pieta z aniołem* ze zbiorów w madryckim Prado. Deska nieco większa niż zazwyczaj (siedemdziesiąt cztery na pięćdziesiąt jeden centymetrów)

i naprawdę wstrząsająca. Całkiem inna od wielu *Piet*, gdzie Chrystus spoczywa w ramionach Matki. Tu umęczonego Chrystusa podtrzymuje anioł. I znowu ta szalona prostota – żadnej aureoli, żadnych chórów anielskich, efektów. Jest tylko Chrystus ukazany z bardzo bliska, tak że Jego nogi już się nie mieszczą na obrazie. Za Chrystusem stoi przytulony do Niego anioł, a w tle widać rozległy pejzaż. Chrystus to człowiek o pospolitej twarzy, nawet brzydki, z niezgrabnym nosem, taki przeciętniak jak swego czasu ów ukrzyżowany „chłopek" Donatella, tak krytykowany w estetyzującej Florencji. Ale najważniejsze jest tu cierpienie, bo ono jest bohaterem obrazu. Ten człowiek o zlepionych włosach i zapadniętych policzkach, o umęczonej twarzy, sprawia wrażenie, jakby się dusił – ma wpółotwarte usta, odchyloną głowę i zdaje się, że jeszcze próbuje złapać oddech. Kiedy na to patrzę, i ja zaczynam się dusić. Siła ekspresji tego malowidła jest wprost niebywała, i to przy tak skromnych środkach wyrazu, bez żadnych skurczów, skrętów ciała czy rozczapierzonych palców jak u Grünewalda. Tylko opadająca bezwładnie prawa dłoń i krwawiąca rana w boku. A za Chrystusem, tak po ludzku zwyczajnym, stoi przedziwny anioł – zwykły, nieszczęśliwy zapłakany chłopaczek, dziecko może dziesięcioletnie, które podtrzymuje prawe ramię swego Pana. Gdyby nie skrzydła u ramion, nawet nie kojarzyłby się nam z aniołem, bo nie przypomina ani tych dorosłych wytwornych i smukłych aniołów rodem z Flandrii, ani tych włoskich tłuścioszków. Anioł Antonella jest równie pospolity jak jego umiłowany Pan i równie ludzki, prawdziwy. W tle błękitnieje daleka, zimna, niema Jerozolima...

Żywi ludzie

Wrażenie robią też obrazy świeckie, portrety pędzla Antonella. Wprawdzie nie wiemy, kogo przedstawiają, ale są zdumiewająco naturalne. I już nie ukazują modela z profilu, jak te pierwsze malowane przez poprzedników sycylijskiego mistrza, już nie są to sztywne typy niczym lalki z drewna. To żywi ludzie! Antonello dorównuje tu młodszemu Leonardowi da Vinci – nad wyraz subtelnie oddaje koloryt skóry, delikatność ust, lekki uśmiech, blask oczu i włosów. Modeluje twarz światłem – rzecz niezwykła na tamte czasy. To on pierwszy stworzył kontakt między obrazem a widzem, ponieważ jego model patrzy nam w oczy, wzajemnie się sobie przyglądamy. Jest to spotkanie dwojga ludzi ponad czasem, tego wciąż żyjącego na obrazie sprzed wieków i tego wpatrującego się w obraz po wiekach...

GAWĘDA 16
SZKOŁA WENECKA I KLAN BELLINICH

Wenecja to, można powiedzieć, miejsce magiczne. Na całym świecie nie spotka się miasta o tak niezwykłej, lekkiej i pięknej architekturze, i to wyczarowanej na palach wbitych w morze. Miasto ponad stu wysepek, stu pięćdziesięciu kanałów, czterystu mostów, licznych pałaców i kościołów. I jakby tego wszystkiego było mało, w tych pałacach i kościołach radują nasze oczy setki dzieł wybitnych artystów.

Wielkie bogactwo Królowej Adriatyku, jak długo nazywano Wenecję, szczególny mecenat miasta-państwa i zamożnego patrycjatu, a także jej uroda, malownicze położenie i niezwykłe światło – wszystko to przyciągało nad lagunę malarzy. Na przełomie XV i XVI wieku Najjaśniejsza Republika, *Serenissima*, była – obok Rzymu – głównym ośrodkiem sztuk pięknych w Italii.

Słabość polityczna i siła artystyczna

Zdumiewa mnie pewne zjawisko: przecież w tym właśnie czasie, nazwanym złotym wiekiem malarstwa weneckiego, *Serenissima* gwałtownie traci swoją pozycję. Jej śródziemnomorskie kolonie przejmują Turcy, jej wspaniała flota po długoletnich starciach z flotą półksiężyca maleje, jej zawrotne dochody z handlu ze Wschodem spadają wskutek zmiany szlaków morskich, a także w wyniku ekspansji tureckiej, bo teraz sama musi płacić za prawo do handlu na terytorium tureckim. Do tego tragiczna epidemia dżumy w końcu XV wieku... Tymczasem sztuka kwitnie! Na obrazach z przełomu XV i XVI wieku nie wyczuwa się żadnego schyłku świetności.

Kiedy oglądamy niewielkie obrazy Giambellina czy Giorgionego, kiedy patrzymy na monumentalne kompozycje dekoracyjne w Pałacu Dożów – płótna tak wielkie, że w całej Polsce nie znaleźlibyśmy dla nich miejsca, bo po prostu nie mamy tak przestronnych wnętrz – nawet nie przychodzi nam do głowy, że powstały w czasach, kiedy Wenecja weszła w stan permanentnego kryzysu. Okazało się, że nagromadzonych wcześniej bogactw starczyło jej na dwieście lat!

Mimo narastających trudności wenecjanie długo jeszcze mogli radować się życiem: komponować cudowną muzykę – dość wspomnieć, że stąd wywodzą się Monteverdi, Vivaldi i Verdi – cieszyć się operą i teatrem, podziwiać marionetki, a ich karnawał w XVIII wieku trwał niemal pół roku. Tę radość życia i bogactwo, barwne uroczystości, wspaniałe uczty i koncerty utrwalali na płótnie malarze XV i XVI wieku.

Sztuka złotego wieku

Wenecka sztuka złotego wieku miała charakter wystawny – było to przeważnie malarstwo dekoracyjne przeznaczone dla rezydencji najbogatszych mieszkańców miasta. Przy czym, w odróżnieniu od południowych Włoch i zapewne z uwagi na wilgotny klimat, zamiast fresków na mokrym tynku malowano ogromne płótna wkomponowane w architekturę, trwale umocowane na ścianie czy plafonie. Ale było też miejsce dla tych, którzy malowali obrazy kameralne, przeznaczone dla prywatnych kaplic, i portrety, bardzo cenione przez zamożnych wenecjan.

Tutejsi geniusze pędzla mieli własny repertuar, ulubione tematy – chętnie sięgali do mitologii i pod tym pretekstem malowali nagie damy, przeważnie leżące, o farbowanych na miedzianozłoty kolor, lśniących włosach; z takich aktów zasłynął Tycjan. Często ukazywali rozległy pejzaż, wcale nie morski, jak można by się spodziewać, lecz górski, ze swych rodzinnych stron. Mógł to być pejzaż liryczny, jak na obrazach Giorgionego, czy fantastyczny, rodem z opowieści weneckich żeglarzy, jak u Tintoretta. Niezwykłe światło nad laguną kierowało ich uwagę na subtelną zmienność barw, czemu zawdzięczamy bogactwo kolorystyczne ich palety, refleksy świetlne, połysk rozmaitych powierzchni, słowem: „igranie cieni ze światłami”, jak to ktoś ładnie określił. A że ludzie ci byli niezwykle muzykalni i sami grali na rozmaitych instrumentach, chętnie malowali koncertujących muzyków, jak Giorgione czy Veronese.

Wenecjanie wsławili się też śmiałą techniką malarską. Nie trudzili się, jak ich florenccy koledzy, drobiazgowym rozrysowaniem kompozycji, malowali bez żadnego szkicu

przygotowawczego, można powiedzieć, że rysowali od razu pędzlem i farbą. Stąd brak konturu na ich obrazach, niekiedy widać też poszczególne dotknięcia pędzla, grubą fakturę malowidła, co było grzechem śmiertelnym w czasach renesansu. Taka technika cechowała późne dzieła Tycjana i Tintoretta, nierzadko wywołując zgorszenie współczesnych, zarazem jednak torując drogę nowym kierunkom.

Poznajmy bliżej kilku najsłynniejszych malarzy z tego czasu.

Klan Bellinich

Rodzina Bellinich to istny klan malarski. Ojciec i głowa rodu, Jacopo, jego dwaj synowie Giovanni i Gentile, zięć Andrea Mantegna i jego syn – wszyscy malowali i prawie wszyscy byli niezwykle utalentowani. Prawie, bo wnuk Jacopa, syn Niccolosii Bellini i Mantegni, już chyba nie okazał się taki zdolny, skoro historia sztuki o nim milczy.

Jacopo Bellini, urodzony w 1400 roku, a zmarły siedemdziesiąt lat później, był synem ludwisarza. Malował w czasach, kiedy Wenecja pozostawała pod wpływem gotyku zwanego międzynarodowym; być może uczył się u Gentile da Fabriano i w zasadzie reprezentował późną fazę takiego właśnie dekoracyjnego, pełnego wdzięku malarstwa. Ale był to człowiek otwarty na nowinki i żądny wiedzy, co nadało jego warsztatowi cechy niezwykłe i przyciągało zdolnych i ambitnych uczniów.

„Nowe” trafiało do Wenecji za pośrednictwem rozmaitych gości, między innymi Uccella, Donatella, Albertiego. Dzięki nim Bellini zetknął się z nowym sposobem ukazywania świata, tym, co dziś nazywamy stylem renesansu. I tak w warsztacie starego

Belliniego, oprócz kontynuowania tradycyjnej praktyki gotyckiej, zaczęto eksperymentować w dziedzinie sztuki nowej. Wprawdzie z dorobku Jacopa niewiele dzieł ocalało, ale przetrwały szczęśliwie dwa szkicowniki, *libri dei disegni* – jeden w Londynie, drugi w Paryżu – z których wynika niezbicie, że Jacopo Bellini uczył się perspektywicznej budowy przestrzeni i narracji właśnie od tych wybitnych florentyńczyków. Szkicownik londyński ukazuje jeszcze styl gotycki, podczas gdy ten z Luwru – już renesansowy, ze świetnie wykreśloną perspektywą.

Tak więc dziś się uważa, że Jacopo Bellini był ojcem malarstwa weneckiego. Ojcem i, mówiąc żartem, teściem, ponieważ wykształcił w swoim warsztacie dwóch synów bardziej od niego utalentowanych, jak się okazało, i ponieważ córkę Niccolosię, wydał w 1453 roku za wybitnego malarza, bo za Andreę Mantegnę. Familia Bellinich tworzyła istny klan artystyczny, a że bracia i szwagier ze sobą współpracowali, mogliby śmiało powiedzieć, że takich dwóch jak nas trzech to nie ma ani jednego.

Giambellino

Andreę Mantegnę już przedstawiłam w poprzednich *Gawędach o sztuce*, więc teraz parę słów o Giovannim Bellinim, w Wenecji znanym jako Giambellino. Niełatwo o nim pisać; mimo że wcześnie zasłynął i nigdy nie podważono świetności jego talentu, to jednak brakuje danych dotyczących jego życia prywatnego. Nie wiadomo dokładnie, kiedy się urodził, zapewne około 1433 roku; był nieco młodszy od Gentilego. Nie wiadomo też, czy był legalnym synem Jacopa, czy może dzieckiem z nieprawego łoża. Wątpliwości wynikają między innymi z testamentu małżonki

Jacopa, Anny, która w testamencie sporządzonym rok po śmierci męża cały majątek przekazuje jedynie Gentilemu i Niccolosii, a o Giovannim nawet nie wspomina. Skądinąd wiadomo, że rodzeństwo żyło zgodnie, więc żadna afera nie wchodzi w grę. O zgodzie między braćmi może świadczyć fakt, że wspomniane wyżej szkicowniki ojca, dziś przechowywane w muzeach, Gentile w swoim testamencie przekazał właśnie Giovanniemu. Tyle że postawił warunek: brat musi dokończyć obraz, którego on sam nie zdążył namalować. I tak się stało.

Ale wróćmy do czasów wcześniejszych. Giovanni miał już około trzydziestu siedmiu lat, kiedy zmarł ojciec, i od dawna prowadził samodzielny warsztat. O jego życiu prywatnym, jak wspomniałam, wiadomo niewiele. Nie istnieją żadne zapiski na temat charakteru tego człowieka. Prawdopodobnie nie był tak gwałtowny jak ojciec, który trafił przed oblicze sądu za pobicie chłopca, bo ten obrzucił go kamieniami. A tego rodzaju sprawy nie wypłynęły w związku z jego synami.

Właściwie całe kalendarium Giovanniego, cała jego biografia składa się jedynie ze spisu kolejnych umów i gotowych już dzieł, na których nieraz umieszczał daty. Wynika z tego, że malarz wcześnie zdobył rozgłos i że był niesłychanie zajęty, z biegiem lat wprost zasypywany zleceniami, i że czasem przyjmował zamówienie na obraz, choć namalować go mógł dopiero po kilku latach. Tak było na przykład ze słynnym *Tryptykiem Frari* (nazwa pochodzi od kościoła Santa Maria Gloriosa dei Frari). Jest to obraz przedstawiający Madonnę w otoczeniu świętych patronów bogatej rodziny Pesaro, która zakrystię tego kościoła zamieniła w swoją kaplicę grobową. Otóż umowę na tryptyk Bellini podpisał

w 1478 roku, zabrał się do pracy po siedmiu latach, a skończył po... dziesięciu.

Giovanni Bellini, członek bractwa religijnego, prestiżowego bractwa San Marco, osiągnął niezwykłą pozycję. Podobno był to pierwszy malarz w Wenecji, który się całkowicie uniezależnił od cechu. Mógł sobie pozwolić na odmowę namalowania jakiegoś obrazu, i to wysoko urodzonym zleceniodawcom. Wiadomo na przykład, że odmówił księżnej Isabelli z Mantui. Inna sprawa, że Isabella nie należała do osób dających się łatwo zbyć, że potrafiła całymi latami nękać nieszczęsnego geniusza, by uzyskać obraz jego pędzla. Bellini zapewne wiedział o tym i zaproponował jej inne, gotowe już płótno *Sacra Alegoria* (dziś we florenckiej Uffizi), które jaśnie oświecona księżna zaakceptowała. Z kolei jej małżonkowi, czy może synowi, odmówił namalowania widoku Paryża, jako że nigdy tam nie był, a pracę zawsze traktował bardzo serio. Należy przypuszczać, że wiele uwagi poświęcał też swym uczniom, skoro wykształcił tak znakomitych artystów jak choćby Giorgionego i Tycjana.

Trudno więc się dziwić, że na życie prywatne zabrakło mu czasu. Ożenił się dopiero po pięćdziesiątce, w 1485 roku. Pojął za żonę niejaką Ginevrę Bochetę, z którą miał syna Alvisa. Niestety, nie wiadomo, czy i której z Madonn nadał rysy Ginevry i które Dzieciątko może być wizerunkiem synka malarza. Zresztą jego życie rodzinne nie trwało zbyt długo, bo po trzynastu latach żona umarła, a wkrótce po niej, w 1499 roku, zmarł też ich jedyny syn.

I kiedy w 1506 roku zmarł jego szwagier Mantegna, a w następnym – brat Gentile, Giovanni pozostał już jedynym wielkim malarzem w rodzinie. Zapowiadająca się tak wspaniale dynastia

gwałtownie się skończyła. Giovanni żył najdłużej, bo ponad osiemdziesiąt lat. Jesienią 1516 roku wenecki kronikarz Marino Sanuda zapisał: „I tego ranka zmarł Giovanni Bellini". A był to ponury ranek 29 dnia listopada. Malarza pochowano obok brata, na cmentarzu przy kościele Santi Giovanni e Paolo; dziś grób ten nie istnieje.

Propozycja nie do odrzucenia

Giovanni Bellini należy do artystów zawsze docenianych; w XV wieku jego sława dotarła aż nad Bosfor. Stało się to za pośrednictwem ambasadora weneckiego, który jego obrazy zawiózł do Stambułu jako podarunek dla sułtana Muhammeda II. Sułtan, nienawykły do tego rodzaju malarstwa, ponieważ islam zabrania wizerunków i uznaje jedynie ornament geometryczny lub roślinny, był pod takim wrażeniem, że przez specjalnego wysłannika zwrócił się z zapytaniem do władz Wenecji (cytuję kronikarza Sanudę): „Czy prześwietny Senat nie zechciałby posłać do Turcji dobrego malarza?".

Wielka Rada Najjaśniejszej Republiki Weneckiej, czyli Signoria, miała twardy orzech do zgryzienia. Nie mogła sobie pozwolić na odmowę sułtanowi, który, nawiasem mówiąc, łaskawie i dożę zaprosił do Stambułu, a to z okazji ślubu swego syna. Historycy sztuki podają ten fakt bez żadnego komentarza, sułtan i malarz czy jakiś włoski książę i malarz, co za różnica? Część autorów opracowań natomiast uznaje malowanie dla sułtana za niezwykły zaszczyt. A przecież to nie kwestia mecenatu ani zaszczytu, to był wówczas problem natury politycznej, a nawet dylemat moralny.

Bo kimże był ów człowiek, który dopraszał się uprzejmie przysłania nad Bosfor weneckiego malarza? Toż to okrutny zdobywca Konstantynopola zaledwie sprzed dwudziestu kilku lat! Wenecja pełna była uciekinierów ze stolicy Bizancjum, gdy zaciskała się pętla wokół Konstantynopola. Wenecjanie znali okrucieństwo, z jakim młody wtedy Muhammed II zdobył to miasto. Wiedzieli dobrze, że jesienią 1452 roku wbito na pal kapitana i marynarzy uratowanych z zatopionej przez działa tureckie weneckiej galery, która przypadkowo znalazła się w cieśninie Bosfor w okresie przygotowań do oblężenia. To właśnie Muhammed II wydał zdobyte miasto na pastwę swoich półdzikich żołnierzy, żeby się w ciągu trzech dni obłowili jego bogactwem. Nie mówiąc już o masowej rzezi mieszkańców (a kogo nie zabito, porywano na sprzedaż), warto wspomnieć, że ucierpiały też bezcenne zabytki kultury chrześcijańskiej: w kurzu ulicznym poniewierały się odarte z ram piękne ikony i cudownie zdobione manuskrypty. Kiedy po trzech dniach zwycięski sułtan wkroczył do skrwawionego Konstantynopola, dokonał dalszej zagłady centrum cywilizacji świata chrześcijańskiego, nakazując zburzyć rozszabrowane kościoły. Wkrótce jego ofiarą padła także bazylika Świętych Apostołów (odpowiednik naszego Wawelu), gdzie przez prawie tysiąc lat grzebano cesarzy bizantyjskich. Sułtan rozkazał zburzyć ją do fundamentów, a wcześniej zbezcześcić zwłoki władców, i na tym miejscu wznieść meczet ku czci własnej. Pamięć o tej bazylice przechowała Wenecja właśnie, bo San Marco jest niemal jej kopią.

Minęło zaledwie ćwierć wieku od upadku Bizancjum, Konstantynopol odmienił swe historyczne oblicze, stając się

muzułmańskim Stambułem, i oto teraz główny pogromca kultury grecko-łacińskiej zapragnął nagle malarza od chrześcijan! Zgodzić się – hańba, a nie zgodzić – strach. *Serenissima* doskonale wiedziała, że musi spełnić zachciankę sułtana. Z nim nie było żartów; dysponował potężną flotą, sto jego okrętów oblegało Konstantynopol, a słynne nowoczesne bombardy niosły zagładę, miotając dwustukilogramowe kamienne kule na wielką odległość. Wprawdzie doża ośmielił się nie pojechać na wspaniały ślub sułtańskiego syna, ale bardzo prędko wysłał malarza. Zaledwie miesiąc po wizycie legacji sułtana, 3 września 1479 roku, Bellini już płynął nad Bosfor. Bellini – ale nie Giovanni.

Podobno sułtan chciał, by przysłano właśnie Giovanniego, ale Signoria zdecydowała, że pojedzie Gentile. Jak to naprawdę było, trudno powiedzieć. W Konstantynopolu Gentile sprawił się dobrze; wykonał między innymi wspaniały portret Muhammeda II, ten, który dziś można obejrzeć w zbiorach londyńskich. A za wypełnienie wielce odpowiedzialnej misji otrzymał po powrocie dożywotnią pensję od władz miasta. Nawiasem mówiąc, udana misja malarza nie przeszkodziła sułtanowi w odbieraniu Wenecji kolejnych wysp na Morzu Śródziemnym.

Malarz Signorii – mistrz nad mistrze

Podczas nieobecności brata Giovanni przejął kierownictwo robót dekoracyjnych w Pałacu Dożów i w 1483 roku otrzymał nominację na malarza Signorii, co dało mu pewne przywileje: osiemdziesiąt dukatów rocznej pensji, zwrot kosztów poniesionych na farby i inne potrzeby, zwolnienie od opłat na rzecz cechu i pensje dla dwóch głównych pomocników.

Giovanni był artystą poszukującym, nowatorem pod wieloma względami. Zacznijmy od spraw natury technicznej. Początkowo malował na desce, bo tak się wtedy malowało, albo na białej topoli, albo na sprowadzanej z północy jodle, którą, wedle zapewnień Vasariego, wenecjanie jakoby woleli, ale później zaczął również używać płótna pod malowidło. Płótno się nie rysuje ani nie robaczywieje, łatwiejsze jest też w transporcie. Pokrywał je najpierw warstwą kleju uzyskanego z koziej albo świńskiej skóry, żeby nie chłonęło nadmiernie farby, a następnie – idąc za przykładem Flamandów – malował farbami olejnymi, co było wielką nowością.

Swoje obrazy przepięknie oprawiał, projektował ramy lekko rzeźbione, a motyw dekoracyjny z ram wprowadzał w tło architektury malowanej, tworząc piękną całość. Na obrazach ukazywał bezbłędną perspektywę, doskonałe proporcje, symetrię, spokojny pejzaż. To mistrzostwo techniczne sprawia, że chłoniemy jedynie urodę jego dzieł, nie zastanawiając się nad trudnościami, jakie miał do pokonania, i nad jego nowatorstwem. Inaczej widzieli to ci, którzy sami malowali. Kiedy na początku XVI wieku do Wenecji przybył niemiecki artysta Albrecht Dürer, w liście do przyjaciela napisał, że Giovanni Bellini, mimo podeszłego wieku, jest niewątpliwie największym malarzem weneckim. A tak pisał o nim rosyjski historyk sztuki Paweł Muratow:

> Giovanni Bellini namalował mnóstwo wizerunków Madonny, niezwykle prostych, poważnych, nie smutnych, ale też nie uśmiechniętych, tchnących spokojem i głębokim zamyśleniem. Te dusze pełne skupienia i ciszy mają w sobie jakąś pełnię równowagi,

> a czy nie tym właśnie odznacza się ów malarz? [...] Nikt nie potrafi tak jak on sprawić, że widz skupia wszystkie swoje myśli, zapomina o świecie i pogrąża się w kontemplacji[4].

Muratow pisał to ponad sto lat temu, w 1905 roku, i pod wieloma względami jego opinia jest nadal aktualna. Giovanni, podobnie jak ojciec i brat, skupiał się głównie na tematach religijnych. W zbiorach weneckiej Galerii dell'Accademia możemy oglądać prace wszystkich Bellinich. Znajduje się tam znany obraz Gentilego *Procesja na placu Świętego Marka* z masą szczegółów i wyraźnym zamiłowaniem do malowania architektury. Tam również można obejrzeć podobny w tematyce obraz Giovanniego *Cud relikwii na moście Świętego Zenona*, także ukazujący tłum ludzi i wiele scen obyczajowych. Obaj bracia malowali nastawy ołtarzowe, czasem pracowali wspólnie. Kto zwiedzał Pałac Dożów, mógł widzieć wstrząsającą *Pietę* – Maria tuli się do martwego Chrystusa, policzek przy policzku, niczym Madonna do Dzieciątka, tyle że z otwartymi w szlochu ustami. To właśnie wspólne dzieło obu braci.

Każdy z nich malował też portrety znakomitych osobistości. Przypomnę dwa obrazy ze zbiorów londyńskich – wspomniany wyżej wizerunek sułtana Muhammeda II pędzla Gentilego i wspaniały portret psychologiczny doży Leonarda Loredana pędzla Giovanniego. Portret na topolowej desce, urzekający niezwykłą prawdą o człowieku i urodą malarską. Z historii wiadomo, że Bellini uchwycił istotne cechy doży, jego silny charakter i odwagę.

A skoro mowa o urodzie obrazów Giovanniego, warto się zatrzymać przy wspomnianym już tryptyku z kościoła Santa Maria Gloriosa dei Frari, gdzie Matka Boska z Dzieciątkiem siedzi na tronie umieszczonym na tle niszy. Muszla apsydalna tej niszy lśni niczym złocista mozaika o zachodzie słońca. A u stóp tronu dwa wdzięczne aniołeczki przygrywają na instrumentach. Są to uskrzydlone dzieciaki z krwi i kości, a raczej z tłustego ciałeczka, w króciutkich koszulinach ledwo zakrywających pupę, i do tego rozciętych po bokach, wsparte jedną nóżką o stopień, lekko przechylone. Cisza, zaduma, tajemnica w powietrzu i przeogromny wdzięk malowidła. Ten obraz jest sygnowany na postumencie tronu, gdzie malarz umieścił swoje *Johannes Belinus f.* („Jan Bellini wykonał”), ale bardzo często sygnaturę przyczepiano na zagiętej białej karteczce, oczywiście malowanej. Tak sobie myślę, czy to nie tu się narodziły późniejsze karteczki z sygnaturą El Greca, Velazqueza i innych mistrzów, karteczki podrzucane w różnych miejscach na ich obrazach?

Giovanni szczególnie lubił malować Madonnę i zdobył niemałą biegłość w tematyce maryjnej. Jest to, wbrew pozorom, dziedzina wymagająca gruntownej wiedzy. I zaraz spróbuję to wykazać, ale zacznijmy od opinii obiegowych.

Malowane szarady

Mówi się wiele o laicyzacji malarstwa sakralnego w okresie renesansu. Że odebrano Madonnie aureolę, że zdjęto z Niej *maforium*, starożytne okrycie niewiasty, jakie do dzisiaj nosi Maria na ikonie, że również obnażono Dzieciątko, że zlekceważono tradycyjną ikonografię maryjną, odmieniając za

każdym razem nie tylko strój, lecz nawet rysy Matki Boskiej, i tak dalej, i tak dalej. To wszystko prawda, ale jednocześnie wizerunki te wzbogacono, w obrazach renesansowych wprowadzono nowe treści sakralne, wtedy powszechnie zrozumiałe, a dziś dostępne jedynie erudytom. Niełatwo było je malować i niełatwo je prawidłowo odczytać. Obrazy niektórych malarzy stanowią istną łamigłówkę, wymagają nie lada wysiłku, by je rozszyfrować. I do takich właśnie autorów szarad należy Giovanni Bellini, który wprost pozastawiał pułapki na przyszłych historyków sztuki. Pisze jeden z nich, cytowany już Muratow:

> Bellini często kieruje swoją roztargnioną wyobraźnię ku rzeczom najzwyklejszym i chętnie łączy to, co wielkie, z tym, co małe [...]. W tle jednego z wizerunków Madonny widać jeźdźca na koniu, jakaś para rozmawia pod drzewem, a na bazie marmurowej kolumny, na której malarz nakreślił swój podpis, siedzi małpka.

Giambellino i roztargniona wyobraźnia! Nic bardziej fałszywego! Ale jeśli dał się zwieść tak wytrawny znawca sztuki jak Muratow, co ma powiedzieć zwykły zjadacz chleba? Chodzi tu o obraz *Matka Boska z błogosławiącym Dzieciątkiem* (ze zbiorów mediolańskiego muzeum Brera), gdzie para ta ukazana jest na tle rozległego krajobrazu. Przyjrzyjmy się poszczególnym elementom „roztargnionej wyobraźni" artysty, jak to określił Muratow.

Madonna siedzi blisko nas, w środku obrazu. Po lewej stronie, wprost na ziemi, stoi kamienny ołtarz, jaki niegdyś wznosili starożytni. Na nim przysiadła małpka – to symbol grzesznika. Po prawej stronie przysnął sobie pasterz i jedna z jego owieczek

odłączyła się, a on tego nie zauważył. Jest to oczywiście aluzja do znanej przypowieści ewangelicznej o Jezusie, Dobrym Pasterzu. Dalej rośnie drzewo obwieszone sidłami na ptaki. Pod nim zatrzymał się człowiek na koniu, zapewne ptasznik. Jeden ptak ze spętanymi łapkami ulatuje w górę, próbując uwolnić się z sidła. To z kolei aluzja do Psalmu 124: „Dusza nasza jak ptak wyrwała się z sidła ptaszników...". Biedna dusza, która sama nie zdoła się uwolnić z sideł, czyli pokus tego świata, a takie wyzwolenie zapowiada bohater obrazu Jezus Chrystus, na razie jeszcze dziecko na kolanach Matki.

Również i pejzaż w tle, choć wygląda naturalnie i całkiem dosłownie, to znaczy realistycznie, zawiera wiele symboli zaczerpniętych z literatury maryjnej. Uzbrójmy się w lupę i zbadajmy to na przykładzie innego obrazu Giambellina – *Madonny ze świętymi* (ze zbiorów weneckiej Galerii dell'Accademia), gdzie po jednej stronie Matki Bożej stoi święty Jan Chrzciciel, a po drugiej niezidentyfikowana święta (być może Barbara).

Otóż w tle, między świętym Janem a Matką Boską, widać przystań z żaglowcem i otoczony murem gród sięgający aż do podnóża gór. Między Matką Bożą a świętą Barbarą – wiejski dom, zagrodę, obok pasterza strzegącego stada, drogę wijącą się pod górę i kościół. Po prawej stronie świętej – domy, kwitnące drzewa, w głębi potężną bramę w wieży-dzwonnicy na wzgórzu, a nad wszystkim – łańcuch błękitnych gór pod pogodnym niebem z obłokami.

Ten pejzaż, na pierwszy rzut oka „naturalny", jak wspomniałam, w rzeczywistości cały jest zbudowany z atrybutów

czy powszechnie wówczas znanych symboli maryjnych: Maria jako niedostępna forteca, jako wieża, miasto warowne, przystań bezpieczna i zapewniająca zbawienie, droga i brama niebieska, góra wysoka i nietknięta, jutrzenka poranna i tak dalej, i tak dalej. Jak napisał E. Battisti, autor rozprawy *Religijne początki weneckiego pejzażu*, ten jasno skonstruowany obraz, z zaakcentowaniem melancholii chrystologicznej na pierwszym planie i pociechy maryjnej w tle, jest „doskonałym instrumentem kazania, pobożnej mnemotechniki". Z pewnością nie jest to ani roztargniona wyobraźnia artysty, ani – jak napisał amerykański historyk sztuki w 1956 roku – „niebiańska wizja ziemskiego rolnictwa"!

Podobnie na innych obrazach Giovanniego można dostrzec ukryte znaczenie. W zbiorach londyńskich znajduje się *Madonna z Dzieciątkiem* zwana *Madonną na łące* – tu Matka Boża ukazana jest w błękitnym płaszczu i z Dzieciątkiem głęboko uśpionym na kolanach. A w tle, po lewej stronie, bociek walczy z wężem – wąż to symbol zła – a nad nimi, na suchym drzewie siedzi zaczajony sęp – to z kolei symbol śmierci. Obok śpi sobie pasterz. Po prawej widnieje solidny, obwarowany, bezpieczny gród, niewątpliwie znowu aluzja do Maryi, i pasterz czujny, przeciwieństwo tamtego, zresztą w białym habicie i z owieczką na ręku.

Ale nie tylko pejzaż u Belliniego trzeba umieć odczytać. W pełnych wdzięku obrazach zadumanej Matki Bożej z Dzieciątkiem możemy odnaleźć zapowiedź męki Chrystusa, tak zwaną prefigurację pasji. Artysta bardzo chętnie umieszcza Dzieciątko na parapecie malowanym na samej krawędzi obrazu, parapecie marmurowym, który przywołuje na myśl sarkofag lub

ołtarz – to metafora śmierci. Albo też Dzieciątko, leżąc czy stojąc na kolanach Matki, krzyżuje stopy, często śpi z główką opartą na czarnej poduszce – to również zapowiedź męki i śmierci, żałoby. Pojawiają się też owoce i ptaki symbolizujące mękę i zmartwychwstanie: owoce wiśni w kolorze krwi, jabłko – znak nowej Ewy, a szczygieł, *cardellino* po włosku, i *cardi spinosi*, czyli osty kolczaste, ciernie, którymi się ptaszek rani – to aluzja do korony cierniowej Zbawiciela. Tu nic nie jest przypadkowe, a wspaniałe jest to, że koncepcja teologiczna obrazu wcale nie odbiera mu piękna z punktu widzenia czysto malarskiego.

Soczyste, barwne są także te obrazy, które ukazują Matkę Boską w otoczeniu świętych, obrazy zwane *Sacra Conversazione*, choć konwersacji jako żywo nigdy tam nie widać. Giovanni tak pięknie malował tę niemą konwersację! Szaty świętych mienią się wspaniałymi kolorami. W czasach, kiedy ogół skromnych mieszczan zgodnie z przepisami nosił się na czarno, jak do dzisiaj proboszcz w tradycyjnej sutannie, wywodzącej się właśnie z tamtych czasów, szaty świętych na obrazach Belliniego, szaty z bogatych materii i bajecznie kolorowe, od razu wskazywały ich wysoką pozycję w hierarchii społecznej.

Pięknie, ale i gęsto od znaczeń

Moim ulubionym dziełem tego rodzaju jest *Ołtarz świętego Zachariasza*, szczęśliwie zachowany do dziś w kościele San Zaccaria w rodzinnym mieście malarza. Podoba mi się właśnie z racji kolorystyki. Jest to nastawa malowana na zlecenie zakonnic, które prowadziły w Wenecji ekskluzywną szkołę dla

panienek, stąd obecność na obrazie dwóch dziewic męczenniczek. Ale i tu trzeba umieć odczytać pewne podteksty.

Madonna siedzi na marmurowym tronie, trzymając na kolanach stojące Dzieciątko, a u jej boku stoją, z jednej strony – zwrócony ku nam święty Piotr i ukazana z profilu święta Katarzyna, a z drugiej – identycznie ustawieni – święty Hieronim i święta Łucja. U stóp tronu stoi poważny muzykujący anioł. Całą tę grupę umieścił Bellini pod arkadami w pięknej niszy otwartej po bokach, z wąskim prześwitem na krajobraz. I w tych dwóch wąskich skrawkach pejzażu – wąskich, bo obraz był niestety przycięty – można dostrzec pewne symbole: za pogrążonym w lekturze brodatym i starym świętym Hieronimem widać dwie cieniutkie topole: jedną z liśćmi, a drugą gołą. To aluzja do pracy Hieronima nad przekładem Biblii, do studiów, które przywróciły życie uschniętemu drzewu Pisma Świętego. Za Piotrem z kolei widać drzewo figowe: to podwójna aluzja – do słów Jezusa z Ewangelii św. Jana, gdzie jest mowa o wyborze pierwszych apostołów: „[...] widziałem cię, gdy byłeś pod drzewem figowym" (J 1,48), i zarazem do drzewa Krzyża Świętego, które, niczym figowiec ofiarujący swe słodkie owoce, ofiaruje Chrystusa, najsłodszy owoc żywota Maryi.

Jak widzimy, religijne obrazy Giambellina są gęste od znaczeń i niedobrze, gdy ktoś bierze się do ich udoskonalania. A i tak bywało w dawnych czasach. Na przykład ktoś kiedyś zapragnął ulepszyć *Przemienienie Pańskie*, dziś w zbiorach neapolitańskiego Museo Capodimonte. Bo na tym obrazie, po obu stronach Jezusa i dwóch proroków, malarz umieścił suche drzewa. Suche, czekające na przypływ soków wraz ze zmartwychwstaniem

Chrystusa. Ale ktoś, nie czekając na zmartwychwstanie, na jednym z drzew domalował liście... A taka interwencja wynikała niewątpliwie z ignorancji.

Giovanni szczególnie upodobał sobie temat Matki Bożej. Podobno namalował około dziewięćdziesięciu Madonn. Wszystkie, jakie miałam okazję widzieć, są piękne, a przy tym nigdy nie są to śliczne laleczki. To kobiety spokojne, pełne godności, zamyślone, ludzkie. Są wspaniałe.

Jego obrazy albo tchną ciszą, albo płaczą

Wspaniałe są także różne wersje *Opłakiwania*, dawniej zwane *Chrystusem Boleściwym*. Bellini umieszcza martwego Chrystusa podobnie jak Dzieciątko – na parapecie lub przed parapetem malowanym na dolnej krawędzi obrazu. W zbiorach Brery w Mediolanie znajduje się obraz, na którym Chrystus, podtrzymywany przez Matkę i świętego Jana, stoi już wewnątrz sarkofagu. Matka tuli swą spopielałą z bólu twarz, z ogromnymi sińcami wokół oczu, do martwej twarzy Syna; z drugiej strony Jan odwraca głowę, oczy ma czerwone od płaczu, a usta rozchylone, jakby wołał o pomoc do Boga. Wydaje mi się, że ten nieszczęśliwy Jan ma twarz nieco podobną do twarzy z domniemanego autoportretu malarza z rzymskich zbiorów na Kapitolu.

A na obrazie w berlińskim Staatliche Museum Chrystus jest spokojny, jakby spał na siedząco, ma odrzuconą do tyłu głowę i niezwykle piękne rysy. Podtrzymują Go dwa aniołki-chłopaczki: ten po prawej stronie, z półokrągłą szeroką grzywką, ma minę skrzywdzonego dziecka, które za chwilę wybuchnie płaczem.

Giambellino był mistrzem w oddaniu nastroju, emocji. Jego obrazy albo tchną pogodą i ciszą, albo płaczą.

Skok w renesans

W Luwrze znajduje się taka mała skromna deseczka, sześćdziesiąt na czterdzieści centymetrów, warta dziś miliony dolarów. Przedstawia Madonnę z Dzieciątkiem i malutkiego fundatora na klęczkach, pędzla Jacopa Belliniego. Jest to śliczny obrazek z figurami wpisanymi w pejzaż, gdzie, jak na średniowiecznym gobelinie, świat krasnoludków pnie się ku górze. Dopiero kiedy się porówna tę deseczkę z malowidłami Giovanniego i Gentilego, można pojąć, jakiego skoku dokonali synkowie artysty. Wyobrażam sobie, jaki też Jacopo był z nich dumny.

---

[4] Paweł Muratow, *Obrazy Włoch*, przełożył Paweł Hertz.

GAWĘDA 17
CARPACCIO – FOTOGRAF Z PĘDZLEM W DŁONI

Vittore Carpaccio to urodzony kronikarz. Wiernie, niczym fotograf, rejestrował pędzlem otaczający go świat, a jego całym światem była XV-wieczna Wenecja. Napisałam swego czasu książkę o życiu codziennym na Zamku Królewskim w Warszawie w epoce Wazów. Gdybym miała wtedy do dyspozycji takiego Carpaccia nad Wisłą, jaki żył nad laguną – byłabym zachwycona. Malarz pokazał tętniące życie swego miasta od poziomu lustra wody aż po niebo. Barki na kanałach, mieszkańców, kamieniczki i warsztaty, portale, schody, okna... Całe miasto widziane z bliska i z oddali, od drewnianego wówczas Ponte Rialto aż po kominy w kształcie tulipanów i kobiety na dachu czyszczące dywany. Carpaccio utrwalał życie w jego najzwyklejszych przejawach, które inni malarze wtedy lekceważyli. Dzięki niemu nasza wiedza o ówczesnej Wenecji jest znacznie pełniejsza, ale – co za ironia

losu – o autorze tego bogactwa nie wiemy prawie nic. Nie znamy nawet jego daty urodzenia ani dokładnej daty śmierci.

Rdzenny wenecjanin

Vittore był wenecjaninem, urodził się w mieście nad laguną między 1460 a 1465 rokiem, zmarł w pierwszej połowie 1526 roku. Był synem niejakiego Pietra Scarpazza, miał żonę i prawdopodobnie syna – i to już wszystko, co wiadomo o jego życiu prywatnym. Pojawia się na artystycznej scenie Najjaśniejszej Republiki w wieku około dwudziestu pięciu lat – jak gdyby znikąd, bo dokumentacji brak.

Kto był jego mistrzem? Wszyscy i nikt – odpowiada dzisiejszy biograf. Działało wtedy wielu znakomitych malarzy – bracia Bellini, przybysze z Flandrii, z pobliskiej Ferrary – młody Carpaccio chłonął wszystko, na jego obrazach widoczne są wpływy ich wszystkich, ale na tego jednego jedynego nie natrafiono.

Pisano, że być może odbył daleką podróż na Wschód, bo na jego obrazach Orient jest taki ważny. Może więc trafił z Gentilem Bellinim na dwór Muhammeda II, a może był w Ziemi Świętej? Ale według najnowszych badań najprawdopodobniej nie ruszył się z Wenecji na krok. Wszystko, czego potrzebował, odnalazł na miejscu, podobnie jak dwa wieki później Rembrandt w Amsterdamie. Wielki port, wielki ruch... To w rodzinnej Wenecji wyszedł mu na spotkanie świat Wschodu z jego charakterystycznymi typami, ludźmi w barwnych strojach z drogich tkanin i w turbanach. Tu mógł też widzieć egzotyczne zwierzęta. Świat cały przypłynął do niego, on nie musiał nigdzie wyruszać.

Carpaccio to rdzenny wenecjanin, miasto nad laguną to jego główny bohater i niezmienne tło wszystkich jego opowieści. Opowieści, ponieważ Carpaccio jest przedstawicielem malarstwa narracyjnego, jego obrazy to kolorowe historie często ułożone w długie cykle. Obrazy prześliczne, dodajmy, można się w nich zakochać.

Był malarzem z powołania, rzemieślnikiem, nie należał do rasy filozofów i eksperymentatorów. Nie był jakimś wynalazcą, który otwiera w sztuce nową epokę. Był po prostu sobą, tylko i aż malarzem z krwi i kości; zafascynowany bogactwem kształtów i kolorów, chwytał je i utrwalał, ocalając przed niszczącym działaniem czasu. Podobał się współczesnym i znalazł uznanie w oczach władz.

Malarz bractw religijnych

W 1507 roku jako *pictor solertissimus*, czyli „malarz najbieglejszy", został zatrudniony na stanowisko pomocnika Giovanniego Belliniego przy zdobieniu freskami Sali Rady Większej w Pałacu Dożów. Otrzymywał za to miesięcznie raczej skromne pięć dukatów, ale miał okazję pracować z najwybitniejszymi malarzami, między innymi z Gentilem da Fabriano. Wspólna praca udała się znakomicie, choć dziś nie możemy tego sprawdzić, bo w 1577 roku pożar strawił całą tę dekorację. Więcej szczęścia miały jego obrazy na płótnie, które namalował dla kilku bractw religijnych.

Carpaccio urodził się w samą porę. To właśnie za jego życia różne bractwa religijne pragnęły zdobić malowidłami swoje

siedziby, tak zwane szkoły, *scuole*. Talent młodego artysty znalazł tu żyzny grunt i rozkwitł.

Bractwa, stowarzyszenia religijno-społeczne, skupiały przedstawicieli określonych zawodów lub narodowości i podlegały władzom miejskim: Radzie Dziesięciu. Miały ściśle określoną strukturę organizacyjną, przełożonych z wyboru, kapitułę i tak zwany bank odpowiedzialny za finanse. Prowadziły działalność społeczną i filantropijną. Bractwa były różne, te ważniejsze, bogatsze, i te skromniejsze, zależnie od statusu swoich członków i ich zamożności. Miały też wspanialsze i skromniejsze siedziby. Szkoły skromne, *scuole piccole*, rzadko stać było na osobne budynki, więc przeważnie przytulały się do swojego kościoła parafialnego, gdzie otrzymywały ołtarz i wtedy malarz go dekorował. Carpaccio pracował dla bractw posiadających swą siedzibę. Zaczął od bractwa Santa Orsola, potem dekorował Scuola di San Giorgio, Scuola di San Stefano i inne.

Bractwo Santa Orsola miało swoją salę spotkań na terenie dawnego cmentarza wokół kościoła Santi Giovanni e Paolo (sala istnieje do dziś). Jesienią 1488 roku kapituła tego bractwa nałożyła na swoich członków specjalny podatek, by zebrać środki niezbędne do zamówienia cyklu dziewięciu obrazów ukazujących legendę swej patronki, Madonny Orsoli, jak zapisano w dokumentach. I tak w latach 1490–1495 powstał pierwszy cykl malowideł, po którym Carpaccio zyskał rozgłos jako zdolny narrator pobożnych opowieści. Obrazy szczęśliwie zachowały się do dziś, tyle tylko że zmieniły miejsce pobytu. Po likwidacji bractwa w 1806 roku wszystkie płótna przeniesiono do Galerii dell'Accademia.

Historie świętej Urszuli

Cykl opowieści malarskich o świętej Urszuli i jej towarzyszkach bestialsko zamordowanych przez pogan jest chyba najsłynniejszy, zacznijmy więc od niego. Historycznie rzecz biorąc, sprawa nie jest jasna. Chodzi o jakieś prześladowania chrześcijan i o jakieś męczenniczki, ale o kogo dokładnie – nie wiadomo. W IX wieku zrodziło się wokół tej sprawy pewne zainteresowanie i niektórzy ówcześni autorzy oprócz Urszuli wymieniali jedenaście kobiet – jej towarzyszek. A że ich zapis miał nad liczbą 11 poziomą kreskę, co sugerowało, że należałoby to pomnożyć przez tysiąc, tak zrobiono. Niezwykła obfitość męczeńskich dziewic jakoś nikogo nie zdziwiła, przeciwnie, bardzo się w średniowieczu spodobała i trafiła do legendy. A kiedy na początku XII wieku podczas kopania fosy wokół kościoła Świętych Dziewic w Kolonii odkryto moc kości i inskrypcji ze starego cmentarza, owe szczątki uznano za relikwie Urszuli i jej towarzyszek. Legenda o świętej odżyła, a jedną z jej wersji spisał włoski mnich Jacopo da Varagine i to ona stała się źródłem inspiracji dla malarzy.

Cykl Carpaccia składa się z dziewięciu obrazów. Pierwszy ukazuje misję dyplomatyczną, przybycie posłów angielskich występujących o rękę królewny Urszuli, i zawiera trzy epizody: przybycie posłów, audiencję u króla Bretanii – ojca Urszuli – i prywatną rozmowę królewskiego tatusia z pociechą, która jako chrześcijanka mająca wyjść za mąż za poganina stawia surowe warunki. Obraz jest wspaniały! Wszystko malarz ukazał z właściwym sobie wdziękiem, piękną, bajkową kolorystyką i – chociaż rzecz się dzieje w Bretanii – oczywiście na tle Wenecji.

Najciekawszy jest chyba prawy fragment malowidła, gdzie w panieńskim pokoiku nad schodkami, na których waruje wierna stara służąca, Urszula stoi przed panem ojcem i wylicza na paluszkach swoje warunki: owszem, ostatecznie zgodzi się wyjść za mąż za barbarzyńcę, ale, po pierwsze – jeśli będzie mogła zatrzymać swą świtę w skromnej liczbie jedenastu tysięcy dwórek, po wtóre – jeśli pan młody przyjmie chrzest, a po trzecie – jeśli ona spędzi najpierw trzy lata w Rzymie w stanie bezżennym. Tatuś oparł na ręce ciężką głowę w koronie i patrzy tępo w podłogę, bo dobrze wie, że nikt przy zdrowych zmysłach takich warunków nie przyjmie, a ponieważ zna swoje dziecko, to wie, że córka nie ustąpi ani na jotę. Dodajmy, że i autor legendy, i malarz pozwolili tu sobie na zupełną fantazję, jako że dziewczyna w tamtych czasach, choćby i królewska córka, nie miała nic do powiedzenia w kwestii swego zamęścia.

Drugi obraz pokazuje już odprawę posłów. W bogatym wnętrzu na tle cudownie dekorowanej barwnymi marmurami ściany odbywa się najprawdziwsza ceremonia pożegnalna cudzoziemskich posłów ukazana według weneckich obyczajów, a podpatrzona przez malarza w Pałacu Dożów. Jej przebieg odnotowuje młodziutki skryba siedzący przy stole na drugim planie malowidła, pośrodku, a po prawej stronie widać schody z kręcącymi się interesantami, ulicę w dali, słowem, znowu Wenecję we wspaniałej perspektywie.

Kolejne obrazy ukazują powrót posłów do Anglii, a także – spotkanie narzeczonych i ich wspólną podróż. Są bardzo zaludnione i bogate, trudne do opowiedzenia. Dlatego zatrzymam się tylko przy obrazie zatytułowanym *Sen świętej Urszuli*, gdzie

widzimy samą bohaterkę i anioła z palmą zapowiadającego jej męczeńską śmierć z rąk barbarzyńskich Hunów, zdobywców Kolonii. Oto bowiem orszak dotarł już do Kolonii i narzeczona, nic nie przeczuwając, śpi spokojnie w obszernej komnacie. Spoczywa na podwójnym łożu pod skromnym baldachimem, pokój jest wysprzątany, przy łóżku leży para kapci i zwinięty w kłębek piesek maltańczyk. Na parapecie w oknach stoją kwiatki, w głębi komnaty są uchylone drzwi, za którymi widać następne.
Z flamandzką drobiazgowością malarz ukazuje wszelkie sprzęty, uchylone drzwi jakiegoś schowka w ścianie (może to łazienka?), puste krzesło przy łóżku, lichtarz czy kinkiet ze świecą, książki na stoliku, antyczne figurki Wenus i Herkulesa nad drzwiami. Wiele z tych przedmiotów to ukryte symbole, na przykład Wenus i Herkules to prefiguracja Najświętszej Panienki i Chrystusa, a rośliny w doniczkach to symbole: kwitnący goździk – małżeństwa ziemskiego, mirt – niebiańskiego, z Chrystusem.
U Carpaccia realizm często przeplata się ze znaczeniem symbolicznym, a jego widoczne zamiłowania przyrodnicze, wyrażające się upodobaniem do umieszczania na obrazach wiernie namalowanych roślin i zwierząt, także służą wzbogaceniu mowy symboli.

We wszystkich scenach zbiorowych cyklu ze świętą Urszulą Carpaccio umieścił również osoby realne, na przykład nuncjusza papieskiego czy ambasadora Wenecji, a także członków bractwa fundującego obrazy, i okazał się znakomitym portrecistą. Na obrazie *Przybycie do Rzymu*, ukazującym spotkanie świętej Urszuli z papieżem, zrobił nam prawdziwą niespodziankę: namalował też i samego siebie, młodego mężczyznę z niewielkim

zarostem w czarnej mieszczańskiej sukni i czarnej czapeczce. Drugi raz sportretował się na obrazie *Dysputa świętego Szczepana* (dziś w Brerze), namalowanym ćwierć wieku później, gdzie wystąpił już bardziej okazale, w czerwonej obszernej szacie podbitej futrem, nadal z ciemnym zarostem i gęstymi ciemnymi włosami opadającymi na szyję, ale już z pobrużdżoną twarzą i podkrążonymi oczami. Ten człowiek był przemęczony, pracował bardzo dużo, podejmował się tworzenia wielkich cykli.

Na usługach imigrantów z Dalmacji

Kolejną serię malowideł, równie piękną jak poprzednia, wykonał dla bractwa San Giorgio degli Schiavoni. Jest to jedyny cykl obrazów, który do dziś znajduje się *in situ*, w szpitalu Santa Catarina w Wenecji, w sąsiedztwie kościoła San Giovanni del Tempio (obecnie kawalerów maltańskich). Scuola San Giorgio była siedzibą zamożnego bractwa cudzoziemców, imigrantów z Dalmacji. Bractwo, zatwierdzone w 1451 roku, skupiało w swych szeregach bogatych kupców morskich, marynarzy i rzemieślników.

W pierwszych latach XVI wieku Carpaccio otrzymał od przedstawicieli tego bractwa zlecenie na dziewięć płócien, po trzy dla każdego ze świętych patronów – Jerzego, Hieronima i Tryfona.

Niewątpliwie najciekawszy jest cykl ze świętym Hieronimem, ponieważ tu artysta pozwolił sobie na pewną, jak byśmy to nazwali, *licentia poetica*. Otóż na dwóch płótnach posłusznie namalował Hieronima, raz – z legendarnym lwem, raz – ukazując pogrzeb świętego mnicha.

Na pierwszym obrazie lew wkracza na teren zabudowań klasztornych i wszyscy mnisi uciekają gdzie pieprz rośnie, tylko połyskują im gołe pięty, a Hieronim najspokojniej w świecie wyciąga rękę w stronę lwa, głowę zaś zwraca ku uciekającym, jakby namawiał ich do powrotu, bo nie ma czego się bać, to przecież tylko lew.

Na drugim obrazie zmarły Hieronim leży na ziemi z kamieniem pod głową, a bracia opłakują go na klęczkach.

A trzeci obraz to... *Święty Augustyn w pracowni*. Jakże to tak? Czyżby malarz zadrwił ze zleceniodawców? Samowolnie zmienił bohatera obrazu? A broń Boże! Carpaccio sobie umyślił, że pokaże moment, w którym Augustyn otrzymał szczególny sygnał od Hieronima, swego wielkiego przyjaciela z dalekiego Betlejem, że ten właśnie opuścił ziemski padół. Malarz skorzystał z wydanego w Wenecji w 1485 roku żywotu świętego Hieronima *Hieronymus: Vita et Transitus* i wprowadził epizod wspomniany przez samego Augustyna. Dlatego podpisał swój obraz po łacinie inaczej niż zazwyczaj, nie *fecit* – czyli „wykonał", czy *pinxit* – „namalował", lecz *fingebat* – „wymyślił". I tak się narodziło, moim zdaniem, zupełne arcydzieło, cudowny obraz z rodzaju tych zapraszających do środka.

Święty Augustyn był tylko trochę młodszy od świętego Hieronima, obaj żyli na przełomie IV i V wieku, obaj byli duchownymi, wybitnymi chrześcijańskimi myślicielami. Augustyn został korespondencyjnym przyjacielem Hieronima. Poznali się w 397 roku listownie, na odległość, bo nigdy się nie spotkali. Augustyn, który był Afrykaninem, mieszkał wówczas w Hipponie (w dzisiejszej Algierii) – gdzie wiele lat spędził jako biskup –

i stamtąd skierował następujące słowa do przebywającego w Ziemi Świętej tłumacza Biblii:

> Proszę cię, zacznij ze mną tę listowną wymianę myśli, żeby odległość, która nas dzieli, nie mogła nas rozłączyć; co prawda w Panu jesteśmy zjednoczeni duchowo nawet wtedy, gdy milczymy, odłożywszy pióra...

Dziś by pewnie napisał „nawet wtedy, gdy wyłączymy pocztę internetową...", ale sens pozostałby ten sam.

I Hieronim nawiązał z nim korespondencję. Trwała całe lata aż do pewnego wrześniowego dnia 1420 roku, kiedy to – jak podobno zapisał sam Augustyn – zdarzyło się coś niezwykłego:

> Ledwo zasiadłem do pisania, rozpoczynając od pozdrowienia Hieronima, wpadło do mojej celi niedające się opisać światło, niewidywane o tej godzinie [...] wraz z niewypowiedzianym zapachem.

I Augustyn posłyszał głos, że Hieronim odszedł do Pana...

I właśnie to postanowił „wymyślić" swym pędzlem utalentowany wenecjanin. Wprawdzie zapachu ani tajemniczego głosu malarz nie wymaluje, ale światło – tak.

Święty Augustyn w pracowni

Tak jak Carpaccio ukazał świętego Augustyna, tak dotychczas przeważnie malowano świętego Hieronima – uczonego w pracowni, wśród ksiąg. I tak, jak pamiętamy, ukazał go starszy

o pokolenie od Carpaccia Antonello da Messina, przelotny gość w Wenecji w latach 1475–1476. Niewykluczone, że namalował to dzieło właśnie wtedy, w każdym razie było tam z wszelką pewnością w 1502 roku i nawet wiadomo, czyją stanowiło własność. Bardzo zatem możliwe, że Carpaccio miał okazję je widzieć i że malowidło to w pewnym sensie go natchnęło.

Bo również i on nie wcisnął swego bohatera do małej celi, lecz posadził w obszernej, pięknej pracowni, tak zachęcającej, że ja mogłabym w niej przesiadywać godzinami. Jest to komnata jeszcze śliczniej namalowana niż sypialnia goszcząca świętą Urszulę. Ogromna, z jasną gładką posadzką, z belkowaną powałą, z przemyślnie umocowaną na ścianie półką pełną ksiąg i z mnóstwem rozmaitych detali starannie odtworzonych. Najciekawsze zaś jest urządzenie, które Włosi nazywają *studiolo*, a które tu przypomina raczej schowek w ścianie: w głębi komnaty, po lewej stronie, szeroko otwarte drzwi wiodą niby do szafy, ale w środku widać okienko, stół z dwoma różnymi pulpitami na książki, jeden jest nawet obrotowy, i ławę. Nic więcej się już nie zmieści oprócz człowieka. Tam można było wejść, zamknąć się i odciąć od świata. To taka mała świątynia dumania. Ciepło, cicho – słowem, wspaniale! Idealne miejsce do pracy, a być może do obserwacji nocnego nieba. I kto wie, czy nie w takim pomieszczeniu właśnie powstały *Wyznania* świętego Augustyna...

Tym razem jednak bohater malowidła nie skorzystał z przytulnego schowka. W stroju duchownego, brodaty i z gęstą czupryną, siedzi sobie biskup Augustyn na ławie przy wąskim prostokątnym blacie zastępującym duże biurko, umieszczonym na niskim podeście obitym zielonym suknem ze złotymi ćwiekami,

przymocowanym do ściany i wspartym na jednej ozdobnej metalowej nóżce, i pisze list do świętego Hieronima. Pisze? Nie, właśnie przerywa i wpatruje się w okno, bo oto komnatę zalało jakieś światło i Augustyn posłyszał głos samego Hieronima, który go zawiadomił o swojej śmierci... Siedzi więc znieruchomiały, pióro trzyma zawieszone nad papierem i nasłuchuje. Meble w komnacie rzucają wydłużone cienie na posadzkę, a piesek maltańczyk, podzielając skupienie swego pana, przysiadł grzecznie i czuwa...

Po lewej stronie pokoju stoi fotel nabijany złotymi ćwiekami i w tym samym stylu klęcznik, a pośrodku, w głębi, znajduje się nisza w kształcie muszli apsydy kościelnej, w której widać niewielki ołtarz z figurą Chrystusa Zmartwychwstałego – jest to aluzja do posługi kapłańskiej Augustyna.

Każdy fragment tego obrazu jest piękny, każdy szczegół można powiększyć i przyglądać mu się z uwagą. Z tych szczegółów po wiekach narodzi się martwa natura. Ona tu już jest obecna na biurku, na parapecie i na półkach, ale jeszcze nie występuje samodzielnie. Te wszystkie detale podobno świadczą o tym, że i Carpaccio, jak wielu innych wenecjan, był dłużnikiem Flamandów, zresztą inicjatorów martwej natury.

Znudzone tajemnicze bohaterki

Oprócz obrazów religijnych Carpaccio czasem malował obrazy o tematyce świeckiej. Zachował się dyptyk, dziś niestety rozdzielony między Wenecję i Los Angeles, przedstawiający na pierwszej części – *Polowanie*, a na drugiej – *Dwie damy*. Nie wiadomo, dla kogo te obrazy artysta namalował, ale dowiódł tu

umiejętności pejzażysty: przepięknie ukazał powierzchnię wody w lagunie – po której suną płaskie łódki, a w nich stoją myśliwi z łukami gotowymi do strzału – i umykające ptactwo wodne. Na drugim obrazie sportretował dwie mało urodziwe damy na tarasie, prawdopodobnie czekające na powrót swych mężczyzn z polowania. Do niedawna obraz nosił tytuł *Dwie kurtyzany*, ale po dokładnej analizie wszystkich elementów interpretację całkowicie odmieniono. Przecież lilia w wazonie i białe gołąbki na poręczy to symbole czystości, mirt w doniczce i pawica symbolizują małżeństwo, a dwa psy – wierność i czuwanie. Słowem, przywrócono cześć nieszczęsnym brzydulom, ukazanym z profilu, ze śmiesznymi – niczym maślane bułeczki – kokami na czubku głowy i z tępym wyrazem twarzy. Ale skoro tak sobie siedzą i czekają już od 1495 roku, to co się dziwić, że mają znudzone miny?

GAWĘDA 18
ZAGADKOWY GIORGIONE

Giorgione to kolejny wybitny przedstawiciel szkoły weneckiej, a jednocześnie artysta tajemniczy pod każdym względem – nie znamy nawet jego nazwiska (choć w internecie figuruje jako Barbarelli), nie znamy dokładnej daty urodzenia (około 1478) ani śmierci (około 1510), nie wiemy, u kogo się uczył, nie wiemy też, co i kiedy namalował, jako że nie podpisywał swoich obrazów, nie sygnował i nie datował. A ponieważ jego obrazy są znakomite i tajemnicze, zawsze przyciągał uwagę badaczy i w związku z tym wokół Giorgionego i jego kręgu powstała ogromna literatura! Gorzej, że każdy autor ma tu inne zdanie na temat dorobku artysty. W wieku XVII przypisano mu około trzydziestu pięciu obrazów, w wieku XIX – już ponad sto, a w wieku XX dokonano wielkiej rewizji i pozostawiono zaledwie jedenaście prawdziwych „giorgionów". W wyniku tej czystki przepadł też krakowski *Rycerz* z Muzeum Czartoryskich. Teraz, poza kilkoma udokumentowanymi obrazami, nie wiadomo, co jest jego, a co

malarzy XVI-wiecznych uprawiających sztukę w jego stylu, który nazwano giorgionizmem.

Artystę znamy więc z przydomka; Giorgione to Jerzysko, wielki Jerzy, bo podobno wyróżniał się potężną posturą. Ale znamy go też z autoportretu – był bardzo przystojnym młodym człowiekiem o myślącej fizjonomii i bujnych ciemnych lokach (Muzeum Sztuk Pięknych, Budapeszt). Podobno pochodził ze skromnej rodziny, tak przynajmniej podaje Vasari, któremu można w tym wypadku dać wiarę, ponieważ gdyby było inaczej, niewątpliwie źródła by przemówiły, bo znany człowiek trafiłby do dokumentów i kronik. Podobno też, choć przyszedł na świat w małym Castelfranco, miejscowości położonej trzydzieści kilometrów na północny zachód od Wenecji, wcześnie przybył nad lagunę, gdzie oddawał się życiu towarzyskiemu, o czym pisze Vasari:

> Wychowany w Wenecji ciągle doznawał przygód miłosnych, grał uroczo na lutni i prześlicznie śpiewał, tak że bywał stale zapraszany do znakomitych domów na koncerty i przyjęcia.

Może i jest w tym trochę prawdy, zważywszy na to, że chętnie malował postacie z instrumentami muzycznymi w ręku i że cała artystyczna Wenecja wtedy muzykowała. Myślę jednak, że gdyby Giorgione, który przeżył zaledwie trzydzieści kilka lat, aż tyle czasu spędzał na amorach i zabawie, jak to podaje Vasari, nie zdołałby tak malować, jak malował. A więc prawdy o nim i o jego życiu prywatnym nie znamy i już pewnie nigdy nie poznamy.

Co zatem wiadomo na pewno? Że jego działalność artystyczna obejmuje właściwie tylko dziesięć lat, bo około 1500 roku

Giorgione wypływa jako autor nastawy ołtarzowej w rodzinnym Castelfranco, a w roku 1510 już znika ze sceny, umiera. W ciągu tych dziesięciu lat namalował obrazy, które odmieniły styl szkoły weneckiej i nie tylko. Ponieważ o jego życiu opowiadać się nie da, a ustalenie jego dorobku artystycznego jest zadaniem raczej beznadziejnym, ograniczę się do omówienia kilku obrazów, takich, co do których badacze są zgodni, że to na pewno Giorgione, i które jednocześnie stanowią dobry przykład problemów związanych z bliższym określeniem ich treści.

Malarz nowator

Giorgione żył w czasach, kiedy królowało malarstwo narracyjne. Malarze XV wieku na swych freskach opowiadali historie z życia świętych, jak na przykład Carpaccio w swoich bajecznych cyklach. Giorgione tak nie malował. Ten rodzaj malarstwa zupełnie mu nie odpowiadał. Jeśli uprawiał sztukę religijną, były to obrazy z Matką Boską, ale mało co się zachowało. Obraz *Madonna z Dzieciątkiem i dwoma świętymi* z 1502 roku, przeznaczony dla katedry w Castelfranco, w której szczęśliwie znajduje się do dziś, jest wyjątkiem. Ukazuje Giorgionego jako malarza nowatora. Wprawdzie i on posadził Madonnę na tronie, jak wówczas było w zwyczaju, ale cóż to za tron? Raczej proste kamienne siedzisko, całkiem jakby z betonowych płyt, do tego umieścił je tak wysoko, jakby Matce Bożej wystawił pomnik, i to niemal pod gołym niebem, bo choć cokół tronu stoi na posadzce z kafli, to za nim rozpościera się rozległy pejzaż. Madonna ubrana jest niezgodnie z tradycyjną ikonografią, bo na głowie nosi biały welon, suknię ma zieloną, a płaszcz lekko zarzucony na prawe ramię i kryjący

kolana – czerwony. Na oparciu tronu malarz zawiesił jakąś wzorzystą tkaninę, a pod stopy Matki Boskiej rzucił pasiak, prawie że nasz, łowicki. Ale świetnie wykonane malowidło najwyraźniej się spodobało, bo w ciągu kilku lat Giorgione stał się sławny.

Jakiś czas później władze Najjaśniejszej Republiki zamówiły u niego obraz do Pałacu Dożów, do Sali Audiencji Rady Dziesięciu – niestety, nie wiemy, co to było, bo obraz przepadł. Ale i to musiało się podobać, skoro malarz wkrótce otrzymał kolejne poważne zlecenie: w 1508 roku zwrócili się do niego niemieccy kupcy, by ozdobił fasadę siedziby ich banku, Fondaco dei Tedeschi, którą właśnie odbudowali po strasznym pożarze przed paru laty. Dom stał przy Canal Grande, fasada była świetnie widoczna, co gwarantowało rozgłos młodemu artyście. Malowidła, ukazujące rozmaite postacie w bardzo jaskrawych kolorach, spodobały się, choć nie za dobrze wiedziano, co przedstawiają. Do naszych czasów przetrwały zaledwie ich szczątki, ale Vasari mógł je jeszcze oglądać i tak napisał:

> Nie widzi się w tych freskach postaci, które by opowiadały jakieś wypadki albo przedstawiały czyny wybitnych osób w starożytności lub współcześnie. Co do mnie, nie mogłem ich zrozumieć, a także nikt mi nie powiedział, że rozumie treść tych obrazów...

Tajemnicze obrazy

No właśnie, i tak to już będzie. Z wyjątkiem kilku oczywistych tematów, jak na przykład arcypiękny *Pokłon pasterzy* (obecnie w Waszyngtonie), do dzisiaj nikt dobrze nie rozumie, co te obrazy

właściwie przedstawiają. Podobają się, bo są pięknie malowane, nastrojowe, pełne zadumy, ale ponieważ sam autor ich nie określił żadnym podpisem, od wieków trwa dyskusja, o co w nich tak naprawdę chodzi. Bibliografia rośnie, zrozumienia nie przybywa.

Giorgione malował na zamówienie osób prywatnych. Upodobał sobie obrazy niewielkie, na których występuje zaledwie kilka postaci, zazwyczaj milczących, pogrążonych w zadumie, pozornie ze sobą niezwiązanych, ponieważ na obrazie nic się nie dzieje, nie widać żadnej akcji. Są to malowidła o tematyce świeckiej i zawsze tak niejasne, że nadano im po kilka tytułów. A oto przykłady.

Trzej mężczyźni, czyli...?

Obraz ze zbiorów we Florencji (Galeria Palatina) znany jako *Trzy okresy w życiu człowieka* albo *Lekcja muzyki*, albo *Nauka Marka Aureliusza*. Jego reprodukcję trzymam w swojej bibliotece za szybą, bo podoba mi się nastrój i kolorystyka tego obrazu: jest to wizerunek trzech mężczyzn pokazanych w półpostaci, całkiem z bliska. Z lewej strony, niemal tyłem, stoi starszy, łysy mężczyzna, który obraca ku nam głowę, pośrodku – pełen wdzięku młodzieniaszek, z pochyloną głową i głęboko skupiony nad kawałkiem zapisanego papieru w dłoni, po prawej – mężczyzna około trzydziestoletni, widoczny z profilu, bardzo przystojny, trochę w typie Chrystusowym, palcem wskazujący na tę kartkę, którą studiuje chłopiec. Gdy się jej dobrze przyjrzeć, to można dostrzec dwie linijki zapisu nutowego – stąd muzyczna wersja nazwy obrazu. Skąd natomiast pomysł, że ten chłopiec to młody Marek Aureliusz, przyszły cesarz rzymski – nie mam pojęcia. Piękna jest kolorystyka tego potrójnego portretu, bo choć

nie ma tam żadnego tła, to barwy szat tych panów są pięknie zestawione. Ale o co chodzi na obrazie – nie wiadomo. Czy to ma być, jak chcą niektórzy, metafora harmonii ludzkiej egzystencji? Czy alegoria życia – oto młodzieniec, mężczyzna dojrzały i starzec – czy też jedynie zwykły moment, jak dziś byśmy powiedzieli: kadr z życia? A może to są po prostu trzej członkowie rodziny, którzy zamówili swój wizerunek? Nikt nie wie.

Trzej twórcy religii?

Podobnie jest z *Trzema filozofami* z wiedeńskiego Kunsthistorisches Museum. Tak zatytułowano ten obraz, ponieważ Giorgione malował go na zamówienie Taddea Contariniego, człowieka, który się żywo interesował filozofią antyczną. I to malowidło ukazuje trzech mężczyzn w różnym wieku, tym razem jednak w całej postaci i na tle pejzażu, a właściwie nie tyle na tle, ile w pejzażu, bo Giorgione wpisał ich w otoczenie. Dwaj stoją, a jeden siedzi na skraju lasu. Naprzeciw nich widać wielką grotę ziejącą pustką. I nic właściwie się nie dzieje. Ten, który siedzi, chyba najmłodszy, trzyma w ręku cyrkiel i kątownicę, coś obserwuje, coś w myślach mierzy, dwaj pozostali tylko stoją, ale są bardzo elegancko ubrani, jeden nosi szaty żydowskiego proroka ze Starego Testamentu, drugi – wschodnią piękną suknię i biały turban. Co dało powód, by obraz zatytułować *Trzy religie*. Ileż to atramentu wylano, snując domniemania na temat ukrytej treści tego obrazu! Jedni piszą, że trzej mężczyźni to przedstawiciele różnych nurtów filozofii arystotelesowej. Inni, że to filozofowie renesansu z czasów Giorgionego albo że to Archimedes, Ptolomeusz i Pitagoras. Dla

innych są to trzej weneccy malarze – Bellini, Carpaccio i Giorgione. A ktoś wpadł na pomysł, że to... trzej królowie czekający na pojawienie się gwiazdy.

Całkiem niedawno narodziła się jeszcze jedna hipoteza, być może najrozsądniejsza, choć troszkę skomplikowana. Augusto Gentili, włoski historyk sztuki, jako punkt wyjścia interpretacji obrazu przyjął treść tablicy, którą trzyma w ręku pierwszy z trzech mężów, dostojny starzec o wspaniałej fizjonomii. Otóż okazało się, że jest to jakiś wykres astrologiczny związany z datą – 1504 rok – zaznaczoną u góry tablicy. Wynikałoby z tego, że Giorgione pasjonował się astrologią, jak wielu ówczesnych myślicieli i malarzy. W skrócie rzecz wygląda mniej więcej tak: diagram na tablicy w ręku dostojnego starca oznacza wielką koniunkcję Saturna, Jowisza i Marsa w znaku Raka w 1504 roku, co odnosi się jakoby do tak zwanego horoskopu religii albo do teorii cyklu siedmiu okresów ludzkości związanego z planetami i z wielkimi religiami. A więc, na przykład, koniunkcja Jowisza z Saturnem spowodowała narodziny religii żydowskiej, Jowisza z Merkurym – religii chrześcijańskiej, a Jowisza z Wenus – muzułmańskiej. Kiedy zaś Jowisz połączy się z Księżycem, nastąpi koniec ostatniego, siódmego okresu ludzkości, nastanie era Antychrysta, czas kłamstwa, korupcji, rewolucji i śmierci. Według astrologów XVI wieku takie zjawisko nastąpiło właśnie w 1504 roku, kiedy Giorgione ten obraz malował. Gentili uważa zatem, że sędziwy starzec na obrazie to Mojżesz, wielki przywódca narodu wybranego, mężczyzna w turbanie to Mahomet, twórca islamu, a trzeci – no właśnie, kim jest ten trzeci? Z pewnością nie Chrystusem, bo nic na to nie wskazuje.

Wedle autora interpretacji astrologicznej jest to zapowiadany Antychryst. Dodajmy, że Antychryst zajmował wówczas umysły wielu malarzy, na przykład Signorellego, który go ukazał na fresku w Orvieto.

I chociaż jeden ze znawców tematu napisał niefrasobliwie, że sztuka Giorgionego jest „pozbawiona myśli", pozwolę sobie zauważyć, że w tym momencie myśli zabrakło raczej owemu badaczowi aniżeli twórcy obrazu. Giorgione malował dla osób wykształconych – żeby zrozumieć jego sztukę, trzeba wiedzieć, czym się elita intelektualna wówczas karmiła, i trzeba też docenić rolę astrologii. Dla nas te obrazy są hermetyczne.

Burza – obraz piękny i całkiem niezrozumiały

Podobnie trudna do pojęcia jest treść *Burzy* ze zbiorów Galerii dell'Accademia w Wenecji. Obraz jest piękny – środkiem płynie rzeka, drewniany most prowadzi do jakichś zabudowań. Niebo przecina błyskawica, groźne czarne chmury zapowiadają ulewę. Na pierwszym planie siedzi sobie najspokojniej prawie naga młoda kobieta z niemowlaczkiem u piersi. Na plecy narzuciła kawałek jakiegoś białego prześcieradła. Patrzy poza obraz, na nas. Z kolei na nią patrzy młody mężczyzna całkiem ubrany, stojący na lewej krawędzi obrazu. Minę ma pochmurną, jak to niebo. Co ta kobieta tu robi? Idzie deszcz! Powinna się pospiesznie ubrać i uciekać, ale na ziemi nie ma żadnej sukni. Kim jest ten młody człowiek? O co tu chodzi?

Również i wokół bohaterów tego obrazu narosło mnóstwo teorii. Pisano, że to żołnierz i Cyganka, że to alegoria szczęścia i miłosierdzia, że to odnalezienie małego Mojżesza – czemu

jednak córka faraona miałaby być naga i sam na sam z mężczyzną? Że to Merkury i Izyda, a może narodziny Dionizosa, w końcu, że to Adam i Ewa, i tak dalej. Ale nadal nikt nie wie, o co tu naprawdę chodzi. Pewną nadzieję pokładano w dokładnych badaniach, oczywiście zrobiono rentgen obrazu, ale kiedy się okazało, że początkowo na miejscu mężczyzny Giorgione umieścił nagą kobietę, zamiast zrozumienia zapanowało jeszcze większe zamieszanie.

W tejże Galerii dell'Accademia znajduje się też inny obraz Giorgionego, a mianowicie *Stara kobieta* – genialny wizerunek zniszczonej, zaniedbanej, biednie ubranej staruchy. Wreszcie wszystko jest jasne – starość nie radość. Kobieta patrzy na nas przenikliwie, a – przepraszam za wyrażenie – gęba się jej nie zamyka. Gada i gada, pewnie utyskuje na czas, bo w ręku trzyma kartkę z napisem *col tempo* – „z czasem" – czyli narzeka na czas, który z niej zrobił to, co widać. Albo może przestrzega nas, że i z nami czas zrobi swoje. Bo i tu się uważa, że starucha to alegoria upływającego życia. Renesans włoski, jak wiadomo, nie lubił starości i chorób, może więc istotnie jest to alegoria, zwłaszcza że biedni ludzie się nie portretowali.

Koncert wiejski

I wreszcie *Koncert wiejski* z Luwru, jeden z ostatnich obrazów Giorgionego, przez część badaczy przypisywany Tycjanowi. Oto, rzec można, majówka. Na trawie siedzi sobie grupka młodych – dwaj mężczyźni, ubrani, a na wprost nich, tyłem do nas, naga kobieta z fujarką. Druga – także naga – nabiera wodę z kamiennej studni. Z oddali nadchodzi stary pasterz prowadzący

stado owiec. Młodzi mężczyźni są tak zajęci sobą, że w ogóle nie zwracają uwagi na nagie damy. Jeden trzyma lutnię i spogląda z bliska w oczy drugiego – może stroi instrument i obaj wsłuchują się w jego brzmienie?

Czy to sielanka pasterska? Czy alegoria muzyki? A może mityczna Arkadia? Albo ilustracja nieznanej nam poezji Pietra Bemba, kolegi malarza? Pewien historyk sztuki zaproponował jeszcze inną interpretację: to wcale nie są nagie kobiety! To nimfy! W oczach mężczyzn niewidzialne, dlatego młodzieńcy je ignorują. Kto wie, może i niewidzialne, moim zdaniem jednak to się wyjaśni dopiero wtedy, kiedy ten stary pasterz z wielką laską zbliży się do towarzystwa. A jak się okaże, że to nie nimfy, tylko kobiety z krwi i ciała, to już on im wszystkim da popalić! Ale to moja prywatna interpretacja, w opracowaniach przedmiotu próżno jej szukać.

GAWĘDA 19
GENIALNY TYCJAN

Tiziano Vecellio, choć jest jednym z najbardziej znanych przedstawicieli szkoły weneckiej, pochodził z gór. Przyszedł na świat z dala od morza, w Dolomitach, w miejscowości Pieve di Cadore. To historyczne miasteczko, istniejące już w czasach rzymskich, dzisiaj jest typowo górską miejscowością turystyczną, a niewielki rodzinny dom Tycjana, który ocalał i który można zwiedzać, jest magnesem przyciągającym turystów. Na głównym placu, nazwanym oczywiście imieniem malarza, stoi jego pomnik, a w miasteczku ma siedzibę Centrum Studiów nad Tycjanem.

Ród Vecellio osiadł w tamtych stronach już w średniowieczu, a od XIII wieku przodkowie malarza piastowali w Cadore ważne urzędy. Dziadek Tycjana był prawnikiem i też kimś ważnym w radzie miejskiej, a gdzieś wyczytałam, że nosił tytuł hrabiego, conte Vecellio, choć nigdzie nie znalazłam potwierdzenia, że była to rodzina arystokratyczna. Nie ma też mowy o artystach, a więc wydaje się, że Tycjan musiał być pierwszy.

Jego rodzice, Gregorio i Lucia, mieli pięcioro dzieci. Tycjan był drugi, ale dokładnej daty jego narodzin nie znamy. Mimo że był taki zdolny i od młodych lat do późnej starości cieszył się sławą, do dzisiaj nikt nie wie, kiedy się urodził. Na podstawie jego listu do króla hiszpańskiego Filipa II, pisanego 1 sierpnia 1571 roku, w którym to liście stary malarz domagał się zapłaty za przesłane obrazy i zapewniał, że ma już dziewięćdziesiąt pięć lat, dawniej przyjęto, że się urodził w 1476 roku. Ale ta data nie zgadza się z wieloma innymi faktami, więc albo coś się staruszkowi pomieszało, albo – jak sądzą niektórzy – chciał zrobić wrażenie na królu i dodał sobie z dziesięć lat. Dziś się uważa, że urodził się w latach osiemdziesiątych XV wieku.

Kiedy miał około dziesięciu lat – zazwyczaj wtedy chłopcy podejmowali naukę zawodu – ojciec wysłał go wraz ze starszym bratem Franceskiem do stryja w Wenecji. I tam został już na całe życie. Stryj oddał go najpierw do warsztatu Sebastiana Zuccata, a następnie do pracowni braci Bellinich. Kiedy chłopiec ukończył naukę, przystał do Giorgionego – doskonałego malarza, przybysza z Castelfranco – i wspólnie z nim dekorował Fondaco dei Tedeschi, placówkę bankową kupców niemieckich. Wcale niewykluczone, że zetknął się z Dürerem, który też wtedy dla nich malował.

Przystojny brunet

Właściwie niewiele wiadomo o wczesnej młodości Tycjana. Kto go wspierał, kto pomógł mu zdobyć pierwsze zamówienia – na ten temat źródła milczą. Wiadomo tylko, że był przystojnym młodzieńcem, bo uwiecznił samego siebie na kilku obrazach.

Między innymi w Prado znajduje się obraz *Madonna z Dzieciątkiem, ze świętą Brygidą i świętym Ulfem*, na którym pod postacią Ulfa ukazał siebie. Również dla swego rodzinnego miasta namalował obraz do najstarszego tam kościoła Santa Maria, ukazując Matkę Boską z Dzieciątkiem stojącą między świętym Tycjanem a świętym Andrzejem. Mogło by się wydawać, że to swemu patronowi nadał własne rysy, ale nie, to być może zgorszyłoby jego krajanów. Umieścił więc po lewej stronie malowidła bliżej nieokreśloną postać z pastorałem w ręce, i to jest właśnie on, choć nie wahał się świętemu Andrzejowi nadać rysów swego brata Francesca. Dzięki tym autoportretom wiemy, że Tycjan był brunetem, miał piwne oczy, regularne rysy, długie włosy, nosił starannie przystrzyżoną bródkę – słowem, sprawia sympatyczne wrażenie. A że był też zgrabny i zadbany, z pewnością łamał serca pannom.

Związał się z niejaką Cecilią, a po wielu latach wspólnego życia ożenił się z nią (w 1525 roku) i miał troje dzieci: dwóch synów, Pomponia i Orazia, który też malował, i córkę Lavinię. Żona pięć lat po ślubie umarła i Tycjan już nigdy się ponownie nie ożenił. Nadal jednak prowadził otwarty dom, w którym spotykali się artyści, literaci, muzycy i przedstawiciele szlachty i patrycjatu. Malarz chętnie muzykował, grał na wiolonczeli; a jeśli chodzi o jego charakter, to podobno był łatwy we współżyciu. W 1542 roku artysta rzeźbiarz Leone Leoni w liście do kardynała Alessandra Farnese tak go określił:

> Łagodnego usposobienia, łatwo się z nim porozumieć, co godne odnotowania w wypadku tak wybitnych mężów.

Wynika z tego, że Tycjanowi nigdy woda sodowa do głowy nie uderzyła, chociaż osiągnął bardzo wysoką pozycję społeczną, łącznie z tytułem hrabiego.

Co i jak malował?

Działał w trzech dziedzinach. Malował sceny mitologiczne, często nasycone erotyzmem – najsłynniejszy jest chyba obraz zwany *Wenus z Urbino* (dziś w Uffizi) ukazujący Wenus, która z boginią antyczną ma niewiele wspólnego, jako że jest zwykłą kurtyzaną – modelką malarza leżącą w swobodnej pozie na białej pościeli, z rozpuszczonymi włosami. W głębi sypialni widać dwie służące: jedna, tyłem, klęczy przed skrzynią zapewne wyprawną i wyjmuje suknie, podając je drugiej, stojącej obok. Malował też sceny religijne i portrety. Potrafił stworzyć klimat, ukazać postacie żywe, nie papierowe, wprowadzić ruch, dynamikę i zdumiewające światło.

Należy do geniuszy kolorytu. Nie znaczy to, że stosował wiele kolorów, lecz to, że z niewielu potrafił wyczarować wszystko. Redukował barwy: w późnym okresie życia używał palety z zaledwie czterema kolorami – czerwienią, ugrem (starym złotem), bielą i czernią – a stwarzał z nich wielkie bogactwo odcieni. Tę jego zdolność Maria Rzepińska nazwała „wariacjami na temat jednego koloru". Zamiast białej lub szarej podmalówki Tycjan stosował czerwoną. A potem nakładał kolejno wiele warstw farby, cieniutkich i przejrzystych. To są laserunki.

Sposób malowania zmieniał w ciągu długiego życia. Z czasem przeszedł od techniki zupełnie niewidocznej – gdzie płótno pokrywa cieniutka równa warstwa farby kryjąca przed naszym

wzrokiem sposób malowania – do techniki o widocznej fakturze. Rozprowadzał wówczas farbę nawet szpachlą, palcami czy grubym pędzlem, wprowadzając tak zwaną szkicowość ujęcia. A grube, gładkie i lśniące werniksy klasyków porównywał złośliwie do... glazury na garnkach.

Budował formę za pomocą koloru, zatarł kontur, czyli zamiast rysować, od razu malował. Mówiąc fachowo, na miejsce linearyzmu wprowadził koloryzm. To nie znaczy, że coś jest kolorowe, tylko że jakby rysuje się kolorem, że kształty przedmiotom nadają granice koloru. To już cecha baroku.

Umiał genialnie oddać światło, płomienie, powietrze. Dziś się docieka, jak osiągał kolor – pobiera się minimalne próbki farb, a potem mikroskopowa analiza spektralna ujawnia tajniki warsztatu mistrza.

Czasem robił sobie figurki z papier mâché – obciągnięte płótnem miniaturowe manekiny.

Dwa obrazy dla jaśnie pana Jacopa Pesara

Najstarsze znane dzieło jego pędzla to obraz zamówiony przez Jacopa Pesara, zwycięskiego wodza batalii morskiej z Turkami w 1502 roku. Nie wiemy, dlaczego tak ważny człowiek zwrócił się akurat do młodego artysty? W każdym razie obraz ten – na którym papież Aleksander VI przedstawia fundatora świętemu Piotrowi – przetrwał do dziś, chociaż dawno opuścił kościół i przez rozmaite kolekcje trafił w końcu do Antwerpii, gdzie można go oglądać w Musée Royal des Beaux Arts. U mnie wywołuje uśmiech, ale nie dlatego, że jest jakiś nieporadny – a broń Boże! Jest doskonale namalowany, z punktu widzenia techniki nic mu

nie brakuje, już widać mistrzostwo młodego artysty. Uśmiech wywołuje koncepcja, którą niewątpliwie narzucił zleceniodawca: Jacopo Pesaro, żołnierz i biskup w jednej osobie.

Obraz miał być pochwałą czynów wojennych fundatora, który jako dowódca floty papieskiej i w przymierzu z flotą wenecką, dowodzoną przez jego kuzyna Benedetta Pesara, pokonał niewiernych na morzu. Ale miał to być też obraz wotywny, religijny, bo to Niebu należało się podziękowanie za zwycięstwo. No i przewielebny biskup wymyślił sobie, że podziękowanie na obrazie skieruje nie wiedzieć czemu do świętego Piotra, pośrednikiem zaś między nim a Klucznikiem Niebieskim będzie papież Aleksander VI Borgia, którego flotą imć Pesaro dowodził, a który w sierpniu 1503 roku, czyli przed zamówieniem dzieła, zamknął oczy na wieki. Tycjan namalował wszystko zgodnie z poleceniem: na niby-tronie posadził świętego Piotra w czerwonej szacie, a przed nim umieścił na kolanach zwycięskiego wodza-biskupa z wygoloną tonsurą i ze sztandarem papieskim w rękach. Obok ustawił papieża Borgię, który poleca swego wodza Piotrowi. W tle widać morze i okręty.

A wracając do uśmiechu – bawi mnie wybór papieża Borgii na duchowego pośrednika! Jacopo chyba nie mógłby sobie znaleźć gorszego orędownika, bo mocno wątpliwe, żeby akurat ten papież miał jakiekolwiek względy u świętego Piotra! Jacopo postąpiłby o wiele rozsądniej, gdyby zwrócił się o pośrednictwo do swego patrona świętego Jakuba. Tu jednak chodziło również o zaznaczenie sukcesu papieskiej floty. To było malarstwo propagandowe, jak byśmy dziś powiedzieli.

Widocznie zleceniodawca i zarazem bohater malowidła był z tego dzieła zadowolony, bo wiele lat później, w 1519 roku, raz jeszcze zwrócił się do Tycjana. Ponieważ uzyskał od franciszkanów przywilej na posiadanie własnego ołtarza w ich kościele Santa Maria Gloriosa dei Frari i w pobliżu tego ołtarza miał prawo pochówku siebie i swojej rodziny, zamówił wielki obraz ołtarzowy. Obraz ten, *Pala Pesaro*, znajduje się wciąż w tym miejscu i możemy go tam obejrzeć. Jest to monumentalne malowidło, prawie pięć metrów na trzy, wykonane z wielkim rozmachem, a jego koncepcja pozostaje w zgodzie z duchem tamtych czasów.

Oto fundator skorzystał z okazji, by przedstawić i polecić boskiej opiece całą męską część swego rodu. Klęczy więc pobożnie u stóp świętego Piotra i Matki Boskiej, tym razem o wiele rozsądniej korzystając z orędownictwa świętego Antoniego, który wstawia się u Matki Bożej za gromadką tych bogatych wenecjan. Obraz jest skomponowany z rozmachem, postacie malarz rozmieścił na wysokich stopniach na tle architektury, pod szeroką arkadą, u podstawy dwóch potężnych kolumn, między którymi przeświturje cudownie namalowane niebo. Po prawej stronie klęczy grupa starszych i młodszych przedstawicieli rodu ukazanych z profilu, a w samym rogu ciekawski mały chłopaczek patrzy w stronę malarza; wszyscy są świetnie sportretowani. Ale wróćmy do jego wcześniejszych prac.

Święty Marek – patron Wenecji

Jednym z wczesnych dzieł artysty jest obraz przeniesiony w XVII wieku do zakrystii kościoła Santa Maria della Salute.

Kościół ten powstał kilkadziesiąt lat po śmierci Tycjana. Jest to piękna barokowa świątynia przy Canal Grande, z dwiema kopułami, poświęcona Matce Bożej ocalającej przed zarazą.

A tak przy okazji – ponieważ *salute* to po włosku „zdrowie", nasi, pożal się Boże, tłumacze tanich włoskich przewodników dla turystów piszą, że Santa Maria della Salute oznacza Matkę Bożą... Zdrową. Jeśli już tłumaczyć, to powinna być Matką Bożą Ocalenia (i w domyśle: od zarazy), a więc owszem, opiekunką zdrowia, ale swoich wyznawców, nie własnego.

Otóż w kościele tym umieszczono obraz Tycjana z 1510 roku, obraz wotywny, to znaczy dziękczynny, w związku z ustąpieniem zarazy. Przedstawia jednak nie Matkę Boską w otoczeniu świętych patronów chroniących przed zarazą, lecz świętego Marka. Marek to, jak wiadomo, patron Wenecji – na obrazie jej uosobienie, alegoria miasta. Święty siedzi na wysokim postumencie z księgą Ewangelii w ręce, a u jego stóp – oprócz patronów chroniących od zarazy, świętego Rocha i Sebastiana (z prawej strony) – stoją dwaj święci lekarze: Kosma i Damian (po lewej). A że obaj mają rysy wybitnie portretowe, można przypuszczać, że malarz uwiecznił tu ówczesnych lekarzy czy też inne osoby zasłużone podczas walki z zarazą.

Freski padewskie

W 1511 roku Tycjan wyjechał do Padwy i tam w siedzibie bractwa San Antonio wykonał trzy freski – ilustracje epizodów z życia świętego patrona miasta. Freski szczęśliwie ocalały, są w dobrym stanie i pokazują, że Tycjan był jednakowo biegły technicznie bez względu na to, czy malował na desce, tynku czy

płótnie. Szczególnie podoba mi się scena ilustrująca cud z niemowlakiem, który przemówił w obronie mamusi. Kiedy tatuś zwątpił we własne ojcostwo, podejrzewając małżonkę o zdradę i zatruwając jej życie bezpodstawnymi podejrzeniami, udręczona kobieta udała się po ratunek do świętego Antoniego. I ten sprawił, że przy licznie zgromadzonych gapiach nowo narodzone dziecko zawołało *papà!* i wyciągnęło rączki do rodzica, ucinając dalsze spory. Na obrazie widać zaskoczenie ojca. Tycjan był dobrym psychologiem, nie tylko świetnym malarzem. Ponieważ jest to obraz bardzo duży, a postacie są wielkości naturalnej, malowidło robi wrażenie. Piękna jest też kolorystyka tego fresku, bo w tym okresie Tycjan używał jeszcze bardzo zróżnicowanej palety.

Podoba mi się też druga scena grupowa, z leżącym na ziemi chłopcem z częściowo odciętą stopą. Chłopiec, który w złości kopnął matkę, sam chciał się za to ukarać i odciąć sobie nogę. Zrozpaczona matka pobiegła po ratunek do świętego Antoniego i ten sprawił cud – przytwierdził stopę z powrotem. Na fresku święty pochyla się nad omdlałym z bólu chłopcem, który z krwawiącą nogą leży pod drzewem. Matka i jakaś dziewczyna podtrzymują go, a święty wyciąga rękę w jego kierunku. Obok tłoczą się ludzie, starzy i młodzi, w milczeniu przyglądając się tej scenie. W tle, za zieloną łąką, rysują się mury obronne i budynki Padwy.

Mnie tu intryguje pewien mężczyzna w czerwonej czapeczce – stoi po prawej stronie obrazu – ponieważ ma na sobie wybitnie polski strój: wypisz, wymaluj czerwony kontusz szlachecki z odrzuconymi do tyłu wylotami, tyle że nie przepasany szerokim jedwabnym pasem, lecz zapinany. Może podobny strój nosili też

i padewczycy, a może – kto to wie – i tam się zaplątał jakiś polski szlachetka, przecież sporo ich wtedy było na padewskim uniwersytecie. Może młody Tycjan upatrzył sobie na modela któregoś z kolegów Jana Kochanowskiego...? Wprawdzie na młodzika to ten mężczyzna nie wygląda, bo pod połami kontusza rysuje się już brzuszek, ale wiadomo, że bywali wtedy wieczni studenci, którzy nie kwapili się do nauki i swój pobyt za granicą na koszt tatusia przedłużali jak się dało.

Sprzyjający los

„Tycjan jest zdrowy i szczęśliwy jak mało kto – zapisał Vasari, który osobiście znał weneckiego malarza. – W jego domu w Wenecji bywają monarchowie, uczeni, świetne osobistości... Jest bowiem nie tylko zadziwiającym artystą, lecz także posiada piękne wykształcenie i najprzyjemniejsze obyczaje i sposób bycia".

To wszystko prawda. Tycjan był szczęściarzem, nie musiał długo czekać na rozgłos i pieniądze. W tamtych czasach, kiedy każdy początkujący artysta sam sobie szukał pana, mecenasa – dziś powiedzielibyśmy: sponsora – Tycjan już jako młodzieniec miał zlecenia. Już w 1513 roku otrzymał od Pietra Bemba, sekretarza papieskiego, zaproszenie do objęcia stanowiska nadwornego malarza Leona X. Miał wtedy około dwudziestu trzech lat, a pozycję tak już ugruntowaną, że mógł sobie pozwolić na odmowę, toteż wcale nie wyruszył do Rzymu, tylko wybrał pracę dla Republiki Weneckiej – udekorował freskami Salę Rady Większej w Pałacu Dożów.

Jeśli chodzi o możnych mecenasów świeckich, oni także uwijali się w poszukiwaniu najlepszego artysty. Przez swoich agentów

wyłapywali wielkie talenty i starali się je do siebie przyciągnąć. Niezwykłe zdolności Tycjana bardzo szybko zwróciły ich uwagę. W Wenecji działał niejaki Tebaldi, agent księcia Ferrary Alfonsa I, i prawdopodobnie ten właśnie człowiek pierwszy złowił młodego malarza. Odtąd Tycjan wielokrotnie był gościem na dworze w Ferrarze. Oprócz malowania fresków i obrazów, głównie o tematyce mitologicznej, zajmował się też skupywaniem dla księcia Alfonsa różnych przedmiotów antycznych.

Przez dwór książąt d'Este z łatwością trafił na dwór markiza Gonzagi w Mantui, a po latach na dwór rodziny della Rovere w Urbino. Toż oni wszyscy byli ze sobą spokrewnieni – mało tego, panią w Mantui, Gonzagową, mówiąc żartobliwie, była w tym czasie księżna Isabella d'Este, całkiem szalona na punkcie malarzy i obrazów. Pamiętamy, jak polowała na artystów i jak zaciekle walczyła o Leonarda da Vinci, który chyba jako jedyny jej się wymknął. Tak więc od 1523 roku Tycjan już na stałe pracował dla dworu mantuańskiego i bywał tam częstym gościem. Na prośbę księżnej Isabelli, posługując się jej wizerunkiem sprzed ćwierć wieku i uważną obserwacją, namalował ją – wówczas już sześćdziesięcioletnią – jako młodą damę. I osiągnął sukces – ci, co pamiętali księżnę z dawnych lat, uznali, że wizerunek jest bardzo prawdziwy. Dziś ten portret, przycięty po obu bokach, znajduje się w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu.

Artysta zachłanny

Kiedy Tycjan wyjeżdżał do Ferrary czy Mantui, zabierał ze sobą dwóch pomocników i tam, na miejscu, wywiązywał się z terminów, kiedy jednak powracał do Wenecji, był tak obciążony

zleceniami, że mimo pomocników nie nadążał z robotą i książę Alfons d'Este w listach do swego weneckiego agenta nieraz wyrażał zniecierpliwienie z powodu przeciągania się pracy. Tymczasem malarz, mimo wręcz szalonego tempa, nie mógł zdążyć, bo przyjmował za dużo zleceń. Był niewątpliwie zachłanny, brał wszystko, a korzystając ze znajomości, jeszcze zabiegał o dalsze zlecenia, utrącając konkurentów, jako że z nikim się nie chciał dzielić. Miał moc zleceń indywidualnych od osób prywatnych, zakonów i kościołów, był też malarzem Najjaśniejszej Republiki i dekorował Pałac Dożów, był również etatowym portrecistą każdego kolejnego władcy. Oprócz pensji dostawał dwadzieścia pięć dukatów za każdy portret doży do Sali Rady Większej. Kiedy zaczynał malować freski w Padwie, w 1511 roku, otrzymywał zaledwie kilka dukatów, a kiedy malował fresk *Chrystus Zmartwychwstały* dla bractwa religijnego w Treviso, dostał już sześćdziesiąt pięć dukatów.

Wniebowzięcie Matki Bożej – zapowiedź baroku?

W 1516 roku przeor klasztoru Franciszkanów zlecił mu namalowanie *Wniebowzięcia Matki Bożej* do głównego ołtarza w kościele Santa Maria Gloriosa dei Frari. Po dwóch latach odbyło się uroczyste umieszczenie tego obrazu nad ołtarzem, gdzie wisi do dziś. *Wniebowzięcie Matki Bożej* rozsławiło imię Tycjana i dla wielu późniejszych artystów stało się wzorem. To jeden z pierwszych obrazów, na którym malarz tak wyraźnie oddziela sferę ziemską od niebiańskiej. Na dole ukazana jest zwarta grupa przejętych, gwałtownie gestykulujących apostołów, na samej górze widnieje rozpięty w powietrzu Bóg Ojciec, a pośrodku, na

chmurze podtrzymywanej przez aniołki, unosi się Maria z rozłożonymi rękami i wzrokiem skierowanym na Boga. Malowidło jest ogromne, ma prawie siedem metrów wysokości i ponad trzy i pół szerokości, choć w ołtarzu nie wydało mi się aż tak wielkie. Te rozmiary, oddzielone strefy niebios, dynamika – to wszystko zapowiada już barok, to już nie jest spokojny i wyważony obraz renesansu.

Mała Maria w wielkiej świątyni

Z wielkich obrazów religijnych Tycjana najbardziej podoba mi się *Wprowadzenie Marii do świątyni*. I to dzieło nadal znajduje się *in situ*, tym razem w obecnej Galerii dell'Accademia w Wenecji, jako że galeria ta mieści się w dawnej siedzibie bractwa Della Misericordia, a właśnie do jednej z sal tego bractwa, zwanej Salą del Albergo, obraz był przeznaczony. Ten obraz jest z kolei niebywale szeroki, ma prawie osiem metrów w podstawie, a wysoki jest na trzy i pół metra. Kiedyś zajmował ścianę nad ołtarzem, ale dziś ołtarza już nie ma. Malowidło, wykonane z wielkim rozmachem, ukazuje architekturę – zwarte budowle, a w środku monumentalne schody świątyni przylegającej do renesansowego pałacu. Z okien tego pałacu wychylają się gapie, tłum stoi też u podstawy schodów, na pierwszym planie siedzi sobie jakaś przekupka z koszem jaj, a po schodach wstępuje mała jasnowłosa dziewczynka z długim warkoczem na plecach, wdzięcznie podtrzymując długą bladoniebieską sukieneczkę. Cała jest spowita w delikatne złociste światło, taki nimb obejmujący jej postać. Na szczycie schodów czeka sędziwy arcykapłan i w wielkim skupieniu spogląda na zbliżające się dziecko. Obok niego

stoją dwaj brodaci kapłani. Ta mała dziewczynka jest urocza... Tycjanowi udało się uchwycić wdzięk dziecka i oddać niezwykły nastrój tego wydarzenia.

W służbie Jego Cesarskiej Mości

Sława artysty, który potrafi namalować wszystko, i świetny portret, i wzruszający obraz religijny, dotarła do najjaśniejszego cesarza. Kiedy Karol V w 1530 roku pojawił się w Bolonii, by ugruntować pokój zawarty z papieżem Klemensem VII, którego Rzym tak niedawno okrutnie najechał, i by uroczyście koronować się na cesarza, wezwał przed swe oblicze Tycjana. Podobno pośredniczył w tym książę Federico Gonzaga, mecenas artysty. Tycjan wykonał wtedy pierwszy portret cesarza, ukazując trzydziestoletniego monarchę na stojąco i w zbroi. Cesarz zachwycił się owym wizerunkiem tak bardzo, że odtąd – jak pisze Vasari – ponoć nie chciał, żeby go portretował ktokolwiek inny. I tak oto Tycjan został nadwornym malarzem Karola V i wykonał wiele jego wizerunków. Ale choć trafił na listę płac cesarskich dworzan, pozostał wolny, nie musiał przebywać w otoczeniu cesarza. Ten bowiem wzywał go, gdy był gdzieś w pobliżu, bo nieustannie podróżował, a dwukrotnie wezwał go aż do Augsburga na sejm Rzeszy i za każdym razem łaskawie pozował. Większość tych portretów oczywiście trafiła do Prado, jako że Karol V był przecież panem Hiszpanii.

W Prado jest świetny konny portret cesarza jako dowódcy, w zbroi i hełmie. Karol brodę ma już szpakowatą i jak na czterdzieści osiem lat wygląda staro, ale i tak Tycjan łagodnie go potraktował. Wiadomo, że wielki Habsburg urodą nie grzeszył,

dolną wargę miał tak mocno wysuniętą do przodu, że nie mógł zamknąć ust, toteż zawsze pozostawały rozchylone, co nadawało mu, delikatnie mówiąc, niezbyt mądry wyraz twarzy. Na portretach Tycjana jest całkiem przystojny, a że siedzi na koniu, to nawet wysoki!

Inny portret, dziś w zbiorach monachijskiej Pinakoteki, ukazuje cesarza siedzącego w fotelu, w czarnym stroju z niewielkim białym kołnierzykiem pod szyją, w czarnym berecie na głowie i z Orderem Złotego Runa na piersi. Patrzy bacznie na malarza i też jest tu całkiem przystojnym mężczyzną. Obraz znakomity, człowiek jak żywy. To z tym właśnie obrazem wiąże się anegdota, która mówi, że kiedy pewnego razu malarzowi wyślizgnął się z ręki pędzel, sam cesarz raczył się nachylić i mu go podać. Osobiście uważam, że to można między bajki włożyć, bo Karol V był usztywniony etykietą i bardzo przestrzegał ceremoniału, nie mówiąc o tym, że cierpiał na podagrę i skłonów zapewne nie lubił. Ale faktem jest, że Tycjan miał u niego wielkie względy.

Już trzy lata po podjęciu służby u Jego Cesarskiej Mości, w maju 1533 roku, Tycjan otrzymał tytuł hrabiego Palatynatu i godność kawalera Złotej Ostrogi, wraz ze szpadą, złotym łańcuchem i złotą ostrogą. Od tego dnia miał prawo swobodnego wstępu na dwór, a jego dwaj synowie otrzymali przywileje należne wysoko urodzonym od czterech pokoleń, zyskali tytuły cesarskich szlachciców. Wówczas było to bardzo ważne. Malarz otrzymał od cesarza stałą pensję, a ponadto pobierał honoraria za poszczególne obrazy, choć, jak o tym świadczy jego korespondencja z monarchą, zdarzało się, że te pieniądze nie nadchodziły. W 1551 roku, gdy Karol V pomału usuwał się ze

sceny politycznej, Tycjana stopniowo przejął, jeśli tak można powiedzieć, jego syn i następca Filip II. Wenecki artysta zaczął dla niego malować obrazy religijne i mitologiczne.

Ulubiony obraz cesarza

A kiedy Karol V abdykował i usunął się w zacisze klasztoru w hiszpańskim Yuste, zabrał ze sobą ukochany obraz Tycjana *Adoracja Trójcy Świętej* (dziś w Prado). Umierając, cesarz podobno wpatrywał się właśnie w to malowidło. Jest zdumiewające: duże – ma trzy i pół metra wysokości i dwa i pół szerokości – zaludnione i już całkowicie w nowym stylu. Wszystko dzieje się w niebiosach: na samej górze siedzą na chmurach niewielkie postacie, Bóg Ojciec i Syn Boży, a między nimi ulatuje gołębica Ducha Świętego. Trochę niżej, po lewej stronie, stoi spowita w płaszcz Matka Boska, po prawej klęczy cesarz Karol we własnej osobie, a za nim małżonka Izabella. Dalej klęczą syn Filip i siostra Maria, królowa Węgier, a niżej ukazane są coraz to większe postacie bohaterów biblijnych – odwrócony tyłem, półleżący na plecach Noe z miniaturą arki i też leżący, tylko bokiem, Mojżesz z tablicą przykazań; są również inni, których nie potrafię rozróżnić, też w dziwnych pozach – panuje tu straszny chaos, zupełnie jak na *Sądzie Ostatecznym* Michała Anioła. Kłębiący się tłum, tłok w niebiosach jak u El Greca, a to przecież dopiero połowa XVI wieku, jeszcze daleko do baroku. I to wszystko bardzo się cesarzowi spodobało, a najbardziej pewnie to, że już za życia malarz umieścił go w niebie, i w dodatku na samej górze. Może łatwiej było umierać...?

Kto miał większe szczęście?

Pisze się nieraz, że Tycjan miał wielkie szczęście, że dostąpił zaszczytu, jakim była znajomość z cesarzem Karolem V i praca dla niego. A ja się zastanawiam, który z tych dwóch wielkich ludzi miał większe szczęście? Cesarz czy malarz? Czy Tycjan, że mógł malować dla najpotężniejszego władcy Europy i rozległych kolonii, czy też ów władca, że trafił mu się tej miary artysta? Mnie się zdaje, że większym szczęściarzem był cesarz. Bo Tycjan, zanim go przedstawiono Najjaśniejszemu Majestatowi, cieszył się już wielką sławą, miał wysoko urodzonych klientów i cesarz właściwie nie był mu do niczego potrzebny. Malował już dla papieża, dla książąt, mógł więc malować i dla Habsburga w koronie. A tytuł hrabiego Palatynatu, jakim go cesarz zaszczycił, wiele w jego życiu nie zmienił. Tycjan już wcześniej żył jak wielki pan. Natomiast Karol V, który malarstwem zbytnio się nie interesował i nie zdradzał też skłonności kolekcjonerskich, dysponował tylko kilkoma portrecistami, i to nieraz wypożyczanymi od brata w Wiedniu. Tak więc moim zdaniem cesarz bardziej na tej znajomości skorzystał. Dziś obrazy Tycjana w Prado to prawdziwe skarby.

Wizyta w Wiecznym Mieście

Wróćmy jednak do czasów, gdy cesarz ciągle śle zamówienia na kolejne obrazy, a różni możnowładcy zapraszają malarza na swój dwór. W 1546 roku Tycjan otrzymał od kardynała Farnese, papieskiego bratanka czy też syna, zaproszenie do Rzymu. Pojechał. Wykonał tam wspaniały portret grupowy papieża Pawła

III z nepotami (dziś w neapolitańskim Museo Capodimonte), a przy okazji spotkał się z innym geniuszem tych lat – Michałem Aniołem, z którym poznał się już wcześniej w Wenecji. Pisze o tym Vasari, jako że na prośbę kardynała osobiście oprowadzał Tycjana po Wiecznym Mieście. Spodziewałam się, że w swej książce opowie, co Tycjanowi pokazał, jakie wenecki artysta odniósł wrażenia na widok watykańskiej *Piety*, co powiedział o freskach Kaplicy Sykstyńskiej i o Stanzach Rafaela, i o czym rozmawiał z Michałem Aniołem...

Z bijącym sercem sięgnęłam po tom Vasariego, ale... nic z tego. Vasari uznał, że od relacji z rzymskich wrażeń Tycjana ważniejsza jest opinia Michała Anioła i jego własna na temat malarstwa dostojnego gościa. I wkłada w usta Michała Anioła z jednej strony wielkie pochwały sztuki Tycjana, z drugiej jednak wyrazy ubolewania, że wenecjanin, malując z natury, jak go nauczył Bellini, z góry skazany jest na niedoskonałość, bo sama natura jest niedoskonała.

> [...] szkoda – miał się wyrazić Michał Anioł – że w Wenecji dobrze nie uczono rysować [...]. Gdyby temu człowiekowi sztuka i rysunek stały do pomocy na równi z naturą [...] nie mogłoby powstać nic znakomitszego, bo umysł jego jest świetny...

A Vasari dodaje od siebie:

> Słowa te z pewnością są prawdą, bo kto dobrze nie rysuje i nie studiuje dostatecznie antyku [...] nie może dobrze malować.

Nie może dobrze malować... Tycjan nie może dobrze malować! Vasari miał bzika na punkcie rysunku, a ponieważ Tycjan malował bez szkicu przygotowawczego i od razu kładł farbę na płótno, Vasari miał mu to za złe, bo sam swoje prace poprzedzał mozolnymi studiami rysunkowymi. Do pięt nie dorastał genialnemu wenecjaninowi!

„Na stare lata coś zrozumiałem”

Dwadzieścia lat później, w 1566 roku, Vasari ponownie zetknął się z Tycjanem, gdy wyjechał do Wenecji.

> Zastałem go posuniętego w latach, z pędzlem w ręku, zajętego malowaniem.

Teraz już zupełnie mu się nie spodobał. Mistrz malował grubym pędzlem, stosował technikę szkicową, jego obrazy miały wypukłą fakturę – wszystko to było nie do przyjęcia dla renesansowego estety, który zauważył z ubolewaniem:

> Byłoby dobrze, gdyby Tycjan w ostatnich swoich latach pracował tylko dla przyjemności, by dziełami mniej dobrymi nie narażał na szwank swej reputacji...

Tymczasem sam malarz widział to całkiem inaczej:

> Na stare lata coś zrozumiałem. Do tej pory byłem kiepskim pacykarzem.

Zmienił styl, ograniczył paletę barw, nie wygładzał powierzchni obrazu. Jego niezwykłe pomysły szokowały, wypukła faktura obrazów gorszyła, wywołując szydercze uwagi odbiorców wychowanych, podobnie jak Vasari, w estetyce renesansu.

> Na stare lata trzęsą mu się ręce i niedowidzi, machnie pędzlem tu i tam, resztę robią uczniowie, a ceny dyktuje bardzo wysokie

– napisał ktoś ze współczesnych.

Ale był też ktoś, kogo pędzel starego Tycjana oczarował. Oto Giovanni Lomazzo, malarz i teoretyk, w pracowni sędziwego mistrza ujrzał:

> Cudowny pejzaż, który na pierwszy rzut oka zdawał się tylko bazgraniną, lecz gdy odszedłem daleko, wydało mi się, że wewnątrz niego świeci słońce i sprawia, że drogi uchodzą w dal...

Lomazzo dostrzegł coś, czego inni zobaczyć nie potrafili: urok ujęcia szkicowego, które uzyska prawo wstępu do sztuki dopiero pod koniec XIX wieku wraz z pracami impresjonistów.

Ostatnie dzieło

W tym nowym stylu namalował dla siebie *Pietę*. To prześliczny obraz (w zbiorach Galerii dell'Accademia), który ciągle mam przed oczami, bo tak wielkie zrobił na mnie wrażenie. Tycjan malował go z przeznaczeniem na swój grób, ale tak się nie stało, bo kiedy stary już bardzo malarz zmarł (nawiasem mówiąc, znacznie

młodszy Vasari już od dwóch lat nie żył), szalała zaraza i nie wolno było urządzić uroczystego pochówku. Jedni piszą, że wbrew zakazom pochowano go nazajutrz w kościele Santa Maria Gloriosa dei Frari, inni, że jego ciało zaginęło, a wystawiony tam w XVIII wieku nagrobek jest symboliczny.

Obraz ukazujący Matkę Boską z martwym Chrystusem na kolanach ma cudowne, złociste światło i niezwykły nastrój, którego żadna reprodukcja nie oddaje. U stóp Matki Bożej klęczy starzec – to sam Tycjan. Niemal zgięty wpół, chwyta za dłoń Chrystusa, jakby błagając o życie. U dołu, po prawej stronie, malarz umieścił niewielki kwadrat, w którym raz jeszcze naszkicował siebie, a także swego syna – klęczą przed Matką Boską z Chrystusem, w akcie modlitewnym z niemym błaganiem: „Ocal nas od zarazy!".

Ale los chciał inaczej. Letnia zaraza zmiotła ich obu. 27 sierpnia 1576 roku w nieznanych bliżej okolicznościach sędziwy mistrz zmarł. Pracownię rozszabrowano, ale nieukończona *Pieta* pozostała na sztalugach i dzięki temu ocalała. Dokończył ją już uczeń Tycjana, Jacopo Palma Młodszy.

GAWĘDA 20
SYN FARBIARZA – TINTORETTO

Podróżujący po Włoszech z pewnością widują na ulicach tamtejszych miast sklepy z szyldem *Lavanderia e Tintoria* – „Pralnia i farbiarnia". I można powiedzieć, że od farbiarni właśnie pochodzi przydomek jednego z geniuszy weneckiego malarstwa, który jako syn farbiarza został przezwany Farbiarczykiem – Tintorettem. Wenecjanie bowiem sprowadzali cenne tkaniny z Dalekiego Wschodu, barwili je, podnosząc jeszcze ich urodę i wartość, po czym wysyłali na eksport. Nasz dwór królewski i dwory magnackie również zaopatrywały się w Wenecji w te wytworne i drogocenne materiały.

Tak więc Tintoretto, a naprawdę Jacopo Robusti, wywodził się ze środowiska rzemieślniczego. Był dzieckiem jednego spośród stu dwudziestu siedmiu tysięcy przedstawicieli rzemiosła. Może warto przy okazji dodać, że ta masa ludzi wraz z dwunastoma tysiącami służących pracowała dla licznej gromady wielmożów,

siedmiu tysięcy patrycjuszy, i że w tej przebogatej Wenecji było w tym samym czasie także około pięciu tysięcy... żebraków.

Tintoretto był rdzennym wenecjaninem. Tu się urodził w 1518 roku i tu przeżył całe długie życie, siedemdziesiąt sześć lat. Pierwszą lekcję przydatną w malarstwie niewątpliwie dał mu ojciec, udzielając wskazówek, jak uzyskiwać określone barwniki, bo w XVI wieku każdy malarz preparował sobie kolory sam; gotowe farby w sprzedaży pojawiły się dopiero trzysta lat później.

Kto go uczył malarstwa, nie wiadomo. Przypuszcza się, że mógł to być Tycjan. Chłopiec był wybitnie zdolny i już jako dwudziestojednoletni członek cechu malarzy samodzielnie prowadził warsztat. Nie znamy jednak jego prac z tego wczesnego okresu. Tintoretto zdobył rozgłos około trzydziestki i odtąd jego sława ciągle rosła.

Kiedy miał trzydzieści dwa lata, ożenił się z panną Faustiną o nazwisku pisanym w dwóch wersjach: w łacińskiej – Episcopi, a we włoskiej – Vescovi (u nas nazywałaby się Biskupska). Panna Faustina była córką dowódcy straży bractwa San Marco, więc młody żonkoś wszedł w dobre środowisko, jako że teść należał do najbardziej prestiżowego i szanowanego bractwa w Wenecji. Dopiero jakieś sześć lat po zawarciu małżeństwa przyszło na świat pierwsze dziecko, córka Marietta, która na zawsze pozostała oczkiem w głowie tatusia, zwłaszcza odkąd objawiła niezwykły talent malarski. Potem rodziły się kolejne dzieci i w sumie Tintoretto został ojcem aż ośmiorga pociech, w tym dwóch malarzy – Domenica i Marca.

Najbardziej zaskakujący talent...

Tak właśnie określił go Giorgio Vasari, rówieśnik i jeden z biografów artysty. Czym młody człowiek zaskakiwał współczesnych?

Niebywałym rozmachem i inwencją. Obrazy były duże i wiele się na nich działo. Jest w Prado taki obraz z 1547 roku – a wtedy malarz dobiegał zaledwie trzydziestki – ilustrujący Obmywanie nóg według Ewangelii. I tu już można dostrzec charakterystyczne cechy stylu Tintoretta: monumentalność, skłonność do wplatania w opowieść ewangeliczną wątków obyczajowych zaczerpniętych z obserwacji codzienności, bogactwo detali, dynamikę i ogromny temperament.

To madryckie *Obmywanie nóg* ma ponad dwa metry wysokości i ponad pięć metrów szerokości, a tylko prawy dolny róg wiernie odpowiada tytułowi: klęczący Jezus, przepasany obszernym ręcznikiem i z podwiniętymi rękawami, zabiera się do umycia nóg Piotrowi. Apostoł stoi tuż przy cebrzyku, ale jeszcze nie zdjął butów ani pończoch, bo wzbrania się przed posługą Nauczyciela. Jezus, w złocistej aureoli wokół uniesionej głowy, najwyraźniej coś tłumaczy Piotrowi, a ten wpatruje się w Niego i lewą ręką już unosi płaszcz, obnażając nogi, a prawą gestykuluje, bo jeszcze się waha. Obok nich stoi młody apostoł i przechyla dzban, by dolać wody do cebrzyka.

Ta scena wszystko mówi i zdawałoby się, że wyczerpuje temat, ale Tintoretto opowiada znacznie więcej: umieszcza tę scenę w ogromnej sali, czy raczej otwartym portyku z widokiem na kanał i pałace na wodzie, i na dwóch trzecich wielkiego płótna pokazuje, co się dzieje z pozostałymi dziesięcioma apostołami. Rozproszeni, jedni siedzą w zadumie przy pustym już stole, inni

pod filarami – albo zamyśleni, albo wkładają buty, albo je zdejmują. Na pierwszym planie po lewej stronie jakiś usłużny apostoł ściąga starszemu koledze wysokie buty sięgające aż po uda, z miękkiej, zapewne koziej skórki, a ściąga je z takim impetem, że ów siwowłosy apostoł wylądował na podłodze i teraz kurczowo trzyma się ławy. Przywodzi to na myśl słowa Michała Anioła, który wspominał, jak ściągał sobie z nóg miękkie buty razem ze skórą... Takie sąsiedztwo zwyczajności, *profanum*, z niezwykłością, *sacrum* opisanym przez ewangelistów, to jedna z cech mistrza Tintoretto.

Szum wokół *Cudu świętego Marka*

Temperament młodego artysty nie od razu zachwycił odbiorców. Kiedy w 1547 roku na zamówienie przedstawicieli bractwa San Marco Tintoretto namalował *Cud świętego Marka*, przeznaczony dla ich siedziby, obraz wywołał nieomal skandal. Nie spodobał się. Artysta otrzymał wcześniej ścisłe wskazówki, co i jak ma namalować, by ukazać świętego Marka ratującego przed torturami pewnego niewolnika chrześcijanina. Ale Tintoretta poniosła wyobraźnia i darował sobie sugestie zleceniodawców. Pokazał zbity tłum nachylony nad rozciągniętym na ziemi nagim niewolnikiem, nad którym zawisa silnie zbudowany mężczyzna – święty Marek ni to spada gwałtownie z nieba, ni to wisi bez ruchu, w lewej ręce trzyma grubą księgę, podczas gdy prawą, umięśnioną i żylastą, celuje w kata pochylonego nad niewolnikiem i jeszcze nic niewidzącego. Młotki i inne narzędzia pozostałych katów mają już połamane drzewca, sznury popękały i w kawałkach leżą na ziemi obok niewolnika – słowem, wielkie

zamieszanie, bo wtrącił się wysłannik niebios i nie ma jak dokończyć kaźni.

Bardzo pomysłowy układ i wspaniały obraz, ale minął się z wyobrażeniem pobożnych wenecjan. Oni chcieli delikatnego świętego, oni chcieli cudu z zaświatów, a nie mężczyzny z krwi i kości, który spada z nieba niczym jakiś potężny ptak. Taka dawka dynamiki wcale im się nie spodobała. Ogromny obraz – ponad cztery metry wysokości na prawie pięć i pół szerokości – mimo wszystko zawisł w Scuoli San Marco (dziś w Galerii dell'Accademia), lecz bractwu się nie podobał, a malarza ten brak aprobaty napełnił goryczą. Ale stylu nie odmienił, pozostał sobą, poszukując wciąż nowych ujęć, nowych rozwiązań, unikając banału. I mimo szumu wokół *Cudu świętego Marka* otrzymywał dalsze zlecenia, i to stopniowo coraz więcej. A niewykluczone, że cały ten szum przyczynił się też do podbicia serca panny „Biskupskiej", bo to się zbiegło mniej więcej w czasie ze ślubem.

Tintoretto miał do końca życia tak wiele zamówień, że mimo szalonej pracowitości i gromady oddanych pomocników, wśród nich trójki własnych dzieci, musiał się nieustannie spieszyć i malować bardzo szybko. I Vasari, i wenecjanie mieli mu to za złe. Uważali, że nie dość dokładnie wykańcza swoje obrazy. A on dekorował dziesiątki kościołów, Pałac Dożów, siedziby bractw i klasztory, po wielekroć podejmując ten sam temat. Zaspokajał też pragnienia możnych tematyką mitologiczną, malował między innymi dla cesarza Rudolfa II Habsburga, jak to się stosunkowo niedawno okazało, kiedy w Pradze w drugiej połowie ubiegłego wieku znaleziono liczne zapomniane „tintoretty". Po śmierci

Tycjana, swego głównego konkurenta, malował również dla Escorialu na zlecenie króla Filipa II.

Dorobek ma imponujący! Setki płócien, trzysta poza Wenecją, a przecież moc w samym mieście nad laguną. Jak mógł namalować aż tyle obrazów, trudno pojąć. Zwłaszcza że to zawsze były obrazy duże, a czasem ogromne: taki *Raj* w Pałacu Dożów jest szeroki na dwadzieścia dwa i pół metra, a wysoki na prawie siedem. Nawet w pałacach magnackich w Polsce nie było tak wysokiego i obszernego wnętrza, gdzie zmieściłoby się któreś z wielkich płócien Tintoretta. I na wszystkich tych płótnach wiele się dzieje, to istne spektakle, wielowątkowe przedstawienia. Tintoretto jawi się niby prekursor filmowców, jego obrazy przypominają kolejne kadry zatrzymane na dużym ekranie.

Blisko ćwierć wieku, bo od 1564 do 1587 roku, Tintoretto był zaangażowany w dekorację Scuoli di San Rocco. Malowidła te, ukazujące świętego Rocha, ocalały i do dziś znajdują się *in situ* – i już w samym tym renesansowym pałacyku można nasycić wzrok talentem tego płodnego malarza. Najpierw jednak może wyjaśnijmy, dlaczego akurat święty Roch został uwieczniony na owych malowidłach.

Patron od dżumy

Święty Roch to patron chroniący od dżumy. Niewiele wiemy o tym człowieku. Dane historyczne dotyczące jego osoby są tak skąpe, że niektórzy uczeni wręcz powątpiewają w jego istnienie. Prawdopodobnie urodził się w XIV wieku w Montpellier we Francji. Wcześnie osierocony, sprzedał swe dobra i udał się na pielgrzymkę do Rzymu. Po drodze spotkał ludzi dotkniętych

dżumą i zająwszy się nimi, zaczął czynić cuda, uzdrawiał i leczył. Były to czasy okrutnej zarazy, która pochłonęła, jak się dziś uważa, trzecią część mieszkańców Europy.

Po dotarciu do Rzymu Roch uzdrowił z dżumy pewnego kardynała, który przedstawił go papieżowi. Ale nie pozostał w Rzymie, ruszył w drogę powrotną do ojczyzny. Teraz sam złapał zarazę i ciężko chory zaszył się w lesie. Przed śmiercią głodową wyratował go pies, podkradając dla niego chleb w okolicznych domach. Psa wyśledził pewien zamożny człowiek i kiedy znalazł chorego Rocha, zabrał go do siebie i wykurował. Roch ruszył w dalszą drogę pełną niebezpieczeństw. Z nieznanych bliżej powodów został aresztowany i pod zarzutem szpiegostwa wtrącony do więzienia. I tam po pięciu latach zmarł.

Oto w skrócie najstarsza znana biografia Rocha spisana w Lombardii około roku 1430, kiedy już żywy był jego kult. Kościół wyniósł go na ołtarze w 1629 roku, ale już wcześniej Roch bywał częstym bohaterem malowideł – zarośnięty, w wielkim kapeluszu pątnika idącego do Rzymu, z nogami owiniętymi onucami i z laską pielgrzyma. Do tego kubek u pasa, sakwa i bardzo często pies z kawałkiem chleba w pysku.

A ponieważ niepojęta dla ludzi dżuma (*pestis bubonica*, wywołana przez pchłę szczurzą) wielokrotnie powracała, siejąc grozę i śmierć, kult świętego Rocha gwałtownie się szerzył i mnożyły się też bractwa religijne jemu poświęcone. Wenecja, która padła ofiarą dżumy pod koniec XV wieku, także zwróciła się do świętego Rocha. Zbudowała mu kościół, a w XVI wieku pałacyk – siedzibę bractwa.

Konkurs na dekorację Scuoli di San Rocco

W 1564 roku bractwo San Rocco ogłosiło konkurs na dekorację stropu największej sali w pałacyku. Nagrodę obiecano temu spośród pięciu wytypowanych artystów, który zgłosi najlepszy pomysł na sposób umocowania malowidła na suficie, jako że miały to być obrazy na płótnie, a nie freski. Tintoretto, zawsze w gorącej wodzie kąpany, nie czekając na werdykt jury, zaraz po ukończeniu pracy umocował swoje dzieło na suficie. Zaskoczeni członkowie komisji zaakceptowali malowidło i z zadowoleniem przyjęli fakt, że już jest umocowane. I tak zwycięski Tintoretto otrzymał dalsze zamówienia na dekorację całej siedziby bractwa. Obrazy miały ilustrować sceny ze Starego i Nowego Testamentu, jak również ukazywać cuda świętego Rocha. Kiedy po wielu latach malarz kończył ogromny cykl dekoracyjny, sam zapisał się do tego bractwa.

Nie wiem, ile obrazów znajduje się w Scuoli di San Rocco; jedni podają, że trzydzieści pięć, inni – że pięćdziesiąt sześć. Choć byłam tam i wszystkie mogłam obejrzeć, nie liczyłam ich. Starałam się zapamiętać ich urodę, dynamikę, dramaturgię. Zrobiło na mnie wrażenie *Zwiastowanie*, niemal tak burzliwe jak Lotta, a przy tym osadzone w przedziwnym wnętrzu: jest to jakaś ubożuchna, mroczna izba z sypiącym się murem u wejścia, przed wejściem zwalone w nieładzie leżą jakieś deski, w środku stoi krzesło z plecionej słomy, poszarpane i stare, a jednocześnie widać ozdobny plafon i w głębi starannie zasłane łóżko pod eleganckim baldachimem. Na krześle siedzi wystraszona Matka Boska, bo archanioł Gabriel tak jakoś bez uprzedzenia wpada do tej izby z szalonym impetem, i to w asyście kilkunastu aniołków...

Zapamiętałam też oryginalne *Boże Narodzenie*, inne od wszystkich, ubogie i swojskie. Świętą Rodzinę ulokował Tintoretto na stryszku z sianem, na pięterku rozwalającej się drewnianej stodoły, takiej, jakich w Polsce do niedawna było tysiące i w jakich spędzało się noce podczas młodzieńczych wakacyjnych wędrówek po kraju. Na dole malarz ukazał krzątających się pasterzy, jakąś kobietę i zwierzęta. Pasterze unoszą ku Matce Bożej ręce ze świeżutkim serem, na ziemi stoi kosz z jajami, obok kogut pije wodę, a wół sennie się temu przypatruje...

Ale chyba najbardziej mi utkwił w pamięci inny obraz w tejże Scuoli di San Rocco, namalowany z mniejszym rozmachem, lecz za to w dużym skupieniu – oto Jezus stoi przed Piłatem. Piłat siedzi na podwyższeniu między kolumnami portyku, a służący wodą polewa mu dłonie trzymane nad misą. Piłat właśnie umywa ręce... A Jezus, w jasnej szacie do ziemi, stoi milczący, nieruchomy, czeka na dalsze wypadki i mimo lęku jest niezwykle opanowany. Tu malarz nie zagubił głównego tematu, nie zagłuszył go szczegółami. Jest to wspaniała, wyjątkowo skondensowana scena.

Epilog

Tintoretto żył długo. Można by powiedzieć, że szczęśliwie, gdyby nie tragiczna śmierć trzydziestoparoletniej Marietty w 1590 roku, śmierć, która pogrążyła go w rozpaczy. Przeżył swoją pierworodną zaledwie o cztery lata. 30 marca 1594 roku spisał testament, a ostatniego dnia maja tegoż roku, podczas epidemii zarazy, wyzionął ducha. Pochowano go obok córki w kościele Santa Maria dell'Orto, w kaplicy po prawej stronie prezbiterium.

Czterysta lat później wenecjanie postanowili go uczcić – rok 1994 ogłoszono Rokiem Tintoretta, a w Wenecji wytyczono specjalne szlaki turystyczne śladami tego malarza. Po trzydziestu pięciu miejscach, w których znajdują się obrazy jego pędzla, oprowadzał... sam mistrz. Biuro turystyczne bowiem zaangażowało sobowtóra Tintoretta. Dobrze znany z autoportretów niski, czarnowłosy i pełen wigoru człowiek wynurzył się z nieco zrujnowanego gotyckiego domu przy Fondamenta dei Mori, w dzielnicy Cannaregio, gdzie przez ostatnie dwadzieścia lat życia mieszkał Jacopo Robusti wraz z dziećmi. I ów sobowtór przewodził nam w kilkugodzinnym poznawaniu „własnego" dorobku, dorobku genialnego mistrza sprzed czterech wieków. Kiedy ktoś go nieśmiało zapytał, jak dojść do perfekcji w malarstwie, z ogniem w oczach zacytował Tintoretta: „Rysować, rysować i jeszcze raz rysować!".

GAWĘDA 21
CÓRECZKA TATUSIA

Kto był w Wenecji, ten wie, że jest to miasto jedyne w swoim rodzaju i nadal piękne. Ale było nieporównanie piękniejsze w XVI wieku, kiedy kwitło, a nie chyliło się ku upadkowi. Tu mieszkali najbogatsi kupcy włoscy, tu przypływali najbogatsi kupcy świata.

Zamożni wenecjanie potrafili radować się swoim bogactwem, inwestując w piękno: we wspaniałe kościoły, w reprezentacyjne budowle Najjaśniejszej Republiki, we własne rezydencje, a w nich w meble, tkaniny i obrazy. Wspierali artystów, znali się na muzyce i na malarstwie.

Jednym z malarzy, których cenili i którzy zawsze mieli pełne ręce roboty, był znany nam już dobrze Jacopo Robusti zwany Tintorettem. Pozostawił, jak wiadomo, ogromny dorobek. W każdym przewodniku po Wenecji spotkamy się wielokrotnie z jego nazwiskiem. Ale tylko specjaliści od historii sztuki wiedzą, że wzięty malarz miał pomocników z kręgu najbliższych – pomagali mu w pracy dwaj synowie, Domenico i Marco, oraz

córka Marietta. O synach, zwłaszcza o Domenicu, który przejął warsztat ojca, nieraz się pisze, o córce jest głucho. A przecież w tym oryginalnym kwartecie Marietta Robusti odegrała ważną rolę.

Przebrana za chłopca

Przyszła na świat około roku 1556 jako pierwsze dziecko sławnego już malarza i Faustiny Vescovi, córki dowódcy gwardii bractwa San Marco. Od małego wykazywała wielkie zdolności rysunkowe i muzyczne. Z ośmiorga dzieci państwa Robusti Marietta była najzdolniejsza i najpracowitsza. Lubiła malować i kochała muzykę. Tatuś był zachwycony jej talentami – to przecież po nim dziewczynka odziedziczyła owe zamiłowania, bo on także grał na różnych instrumentach. Malarstwa uczył córkę sam, natomiast na lekcje muzyki posłał Marietkę do Giulia Zacchina, słynnego kompozytora i organisty rodem z Neapolu. Uczyła się u niego gry na klawikordzie i harfie oraz śpiewu, a że tatuś grał na lirze i szpinecie, w wolnych chwilach nieraz wspólnie muzykowali.

Marietta była pupilką ojca. Nie rozstawał się z nią. A ponieważ zawód malarza był wówczas zawodem męskim, to ojciec, żeby móc dziewczynkę wziąć ze sobą do pracy poza domem, przebierał ją za chłopaczka i tak od maleńkości przyuczał do zawodu. Okazała się niezwykle pojętna i zdolna. Gdy miała piętnaście lat, umiała już malować tak dobrze jak ojciec. Jej obrazy były nie do odróżnienia od jego obrazów. Ale to właśnie, ów styl przejęty od ojca, a także postawa rodzica, po chwilowej sławie zgotowało jej zapomnienie.

Przyszedł wprawdzie czas, gdy dziewczynka nie mogła już udawać chłopca i włożyła sukienkę. Szybko rozeszła się po Wenecji wieść, że najstarszy z synów mistrza Tintoretta to... córka i że świetnie maluje. Dziewczyna stała się sławna. A kiedy jeszcze się okazało, że jest wybitnie uzdolnioną portrecistką, zaczęli napływać klienci.

Pod skrzydłami tatusia

Marietta zdała odpowiednie egzaminy i została pełnoprawnym członkiem cechu malarzy, ale tatuś nie wypuszczał córki spod swych kochających skrzydeł. Nie dopuścił do tego, by otworzyła pracownię i podjęła działalność na własną rękę. Zaborcza miłość uwięziła ją na zawsze w jego pracowni i nie pozwoliła wyjść z cienia sławy ojca. Owszem, była bardzo znana w mieście nad laguną, jak również daleko poza jego granicami, szanowano ją za umiejętności, ale nawet przydomek otrzymała po ojcu – nazwano ją La Tintoretta.

Dziewczyna pracowała z ojcem i dla ojca. Pod jego kierunkiem robiła też zapewne makiety obrazów, bo Tintoretto był podobno pierwszym we Włoszech malarzem, który budował najpierw makietę, taki mały teatr, gdzie wstawiał laleczki w kolorowych szatach, następnie oświetlał swoją miniscenę sztucznym światłem i dopiero potem malował. Marietta niewątpliwie mu w tym pomagała, a być może przyłączały się i inne dzieci, bo to musiała być świetna zabawa. Pewnie więc szyli stroje malutkim manekinom, by później malować te ogromne kompozycje ojcowskie, przy których miałaby co robić cała armia pomocników, bo – jak pamiętamy – Tintoretto malował wielkie obrazy.

Wiadomo na pewno, że w dekoracji Pałacu Dożów pomagali ojcu obaj synowie i córka. Rodzinna ekipa była mu niezbędna, nie lubił zbyt licznej gromady uczniów i pomocników, wolał kilku, ale pracujących ofiarnie jak on sam. Taka też była Marietta, bez której ojciec nie potrafił się obejść.

Kiedy sława młodziutkiej La Tintoretty zataczała coraz szersze kręgi i zaczęły napływać poważne propozycje od wielkich tego świata, pan ojciec decydował w imieniu córki i była to zawsze decyzja odmowna. Niezwykle ważne zaproszenie nadeszło od samego króla Hiszpanii Filipa II, który po wyjeździe z Madrytu Sofonisby, malarki z Cremony, poszukiwał jakiejś uzdolnionej kobiety na jej miejsce. Ale stary Tintoretto nie puścił córki od siebie. Mariettę zapraszał na swój dwór również cesarz niemiecki, potem jego kuzyn arcyksiążę Ferdynand Habsburg – taka kariera była wtedy marzeniem każdego malarza, zapewniała samodzielność i sławę, ale miłość ojcowska nie pozwoliła Marietcie wypłynąć na szerokie wody. Jak zapisał Carlo Ridolfi, biograf weneckich artystów, ojciec „czule ją kochając, wolał zawsze mieć ją przy sobie, niż utracić, choćby miała zostać pupilką książąt".

W cieniu ojcowskiego pędzla

Zawsze współpracowała z ojcem i nawet jeśli malowała coś własnego, nie ośmieliła się umieścić swojego imienia. Aż trudno uwierzyć, że poza autoportretem znamy tylko jeden jedyny jej obraz sygnowany, a więc pewny. Jest to podwójny portret, a na nim starszy mężczyzna z chłopcem, być może dziadek Marietty Marco Vescovi ze swym synem Pierem. Doskonały ten obraz, dziś

w zbiorach Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, jest tak dyskretnie podpisany przez malarkę, że dopiero w 1920 roku znaleziono tę sygnaturę: skromną literę „M" na odwrocie płótna. I dopiero wtedy, w 1920 roku, odebrano autorstwo tego dzieła ojcu, bo do tej pory uchodziło za jedną z najlepszych jego prac.

Co do autoportretu – jest niemal jedynym dowodem, że Marietta to nie legenda, lecz kobieta z krwi i kości, że istniała naprawdę. Dziś obraz znajduje się w zbiorach Uffizi, w tak zwanym Korytarzu Vasariego, wśród kilkuset autoportretów słynnych artystów. (I ten, i poprzedni obraz można znaleźć w internecie). Marietta sportretowała się przy swoim ukochanym klawikordzie, z partyturą w lewej ręce. Spogląda na nas. Jest ładna – ma ciemne oczy i gładko zaczesane, upięte z tyłu głowy tlenione włosy – i skromnie ubrana. Sprawia sympatyczne wrażenie. Ale prawie nic o tej młodej kobiecie nie wiemy.

Zamęście z woli tatusia

Kiedy miała około trzydziestu lat (dokładnie nie wiadomo, ponieważ data urodzin nie jest pewna), pan ojciec znalazł jej wreszcie odpowiedniego męża, a wypatrzył go wśród jubilerów. Wypatrywanie kandydata trwało długo i pewnie dlatego Marietta jak na owe czasy wyszła za mąż bardzo późno. Chętni, owszem, byli, ale tatuś szukał kogoś odpowiedniego dla... siebie, bo jak podaje biograf Carlo Ridolfi, Tintoretto stawiał surowe warunki. Chodziło mu o to, by pan młody wyraził zgodę na zamieszkanie pod wspólnym dachem z teściami i by nie odebrał ojcu jego pracowitej pszczółki. Potulnym mężem chyba równie potulnej żony został „starszy", czyli przełożony cechu złotników, Mario Giacopo

Augusta. Czy Mario był również wybrankiem Marietty, czy tylko teścia? Czy się kochali? Nic nie wiemy. Może stanowili zgodną parę, kto wie, skoro Marietta chętnie portretowała kolegów męża i wielu złotników miało portret jej pędzla. Małżeństwo to trwało krótko, ponieważ cztery lata po ślubie malarka zmarła po urodzeniu pierwszego dziecka. Ojciec się załamał i długo nie mógł się podźwignąć. Przeżył córkę zaledwie o cztery lata, zmarł w 1594 roku. Oboje pochowano w kościele Santa Maria dell'Orto, gdzie spoczywają do dziś wraz z pozostałymi członkami rodziny.

Zapomniana malarka

O nim, o genialnym Tintoretcie, wie cały świat, a jej, równie genialnej, dopiero się z mozołem poszukuje. Wiadomo, że jej udział w dorobku malarskim ojca był ogromny, ale konia z rzędem temu, kto po wiekach odkryje, który fragment obrazu wyszedł spod pędzla ojca, a który namalowała córka. Niewątpliwie za pomocą najnowszej aparatury udałoby się wyodrębnić kilka różnych pędzli na powierzchni jego płócien, ale chyba nadal nikt nie potrafiłby powiedzieć, czyja ręka je prowadziła, zwłaszcza że Marietta przejęła styl ojcowski.

Pamiętam, jak wiele lat temu, gdy wędrowałam po Wenecji śladami Tintoretta, dziwiłam się, że jeden człowiek mógł aż tyle namalować. W samej Wenecji mnóstwo obrazów po kościołach i różnych instytucjach, na przykład w siedzibie bractwa San Rocco aż kilkadziesiąt malowideł! Nic wtedy nie wiedziałam o Marietcie i jej braciach. Teraz się tej obfitości aż tak nie dziwię, w końcu pracowali we czwórkę (plus pomocnicy, choćby dwaj specjaliści od pejzażu w tle), ale żal mi, że wielkie malowidła

Tintoretta „połknęły” jego córkę, a jej portrety zatonęły w obfitym dorobku ojca. Szkoda mi, że tak zdolna malarka rozpłynęła się w cieniu wielkiego ojca. Można powiedzieć, że wyrządził jej krzywdę swoją zaborczą miłością, a przecież chyba tego nie chciał.

W tym samym czasie i nieco później ojcowie innych wybitnych córek, na przykład malarki Sofonisby czy Elisabetty Sirani, zrobili wszystko, żeby je rozsławić. Starali się zapewnić im opiekę wysoko postawionych mecenasów, rozsyłali wizerunki swych córek, w korespondencji wychwalali ich zdolności i wystawiali na widok publiczny ich obrazy. Kiedy król hiszpański Filip II zainteresował się Sofonisbą, jej ojciec od razu zgodził się wysłać córkę w daleki świat, czyli na dwór madrycki, chociaż bolało go serce. Ale był z niej dumny. Kiedy po powrocie Sofonisby do Włoch ten sam monarcha zwrócił się z zaproszeniem do Marietty, Tintoretto odmówił.

Do historii przeszły również inne kobiety malarki, jak choćby rówieśnica Marietty Lavinia Fontana czy młodsza o pokolenie Artemisia Gentileschi. Znamy dokładnie ich całe życie. O córce Tintoretta historia milczy, choć kiedyś jej sława dotarła aż do Madrytu i Wiednia.

Nie dowiemy się pewnie nigdy, czy ojciec był aż tak zaborczy, czy może Marietta obawiała się samodzielności i rozgłosu? Ale gdyby tak było, to sądzę, że raczej nie stawałaby do egzaminów cechowych, tylko malowała przy ojcu, bo do tego nie potrzebowała żadnych papierów. Zastanawiam się też, czemu Tintoretto nie sygnował swoich obrazów? Czyżby przez skromność? A może z zarozumialstwa właśnie? Uważał, że jest tak inny, że każdy natychmiast rozpozna jego pędzel? Szkoda tylko, że nie pomyślał

o swoich dzieciach. Miałby wtedy okazję upamiętnić imiona ich wszystkich.

GAWĘDA 22
NIEPOKORNY WERONCZYK

W 1555 roku w Wenecji, nieopodal Piazza Santi Apostoli, w tej samej dzielnicy, w której przez ostatnie dwadzieścia lat mieszkał Tintoretto, otworzył swoją pracownię młody przybysz z Werony – Paolo zwany Veronesem. Nikt wtedy nie przeczuwał, że ten malarz „imigrant" zostanie czołowym przedstawicielem szkoły weneckiej XVI wieku.

Paolo urodził się w Weronie w 1528 roku jako syn *scalpellino*, człowieka biegłego w obróbce kamienia na potrzeby architektury. Pochodził więc ze skromnego środowiska rzemieślniczego, ale właśnie w tym czasie, gdy zdecydował się na osiedlenie w Wenecji, przyjął nazwisko szlacheckie – de Caliaris. Był więc samozwańczym szlachcicem i podpisywał swoje obrazy dumnym *Domino Paolo de Caliaris*, czyli „Pan Paolo de...". Nie chciał być traktowany jak zwykły rzemieślnik i jakoś nikt z tego powodu nie czynił mu zarzutów.

Wenecka kariera

Nie przyjechał do Wenecji w ciemno. Kilka lat wcześniej, gdy ukończył naukę zawodu w warsztacie Antonia Badilego w Weronie, otrzymał po znajomości świetne zlecenie: Michele Sanmicheli, architekt i przyjaciel ojca malarza, polecił Paola jako dekoratora willi, którą sam zbudował w pobliżu Treviso dla weneckiego patrycjusza nazwiskiem Soranza. Willa ta od blisko dwustu lat nie istnieje, ale wtedy stała się punktem wyjścia niezwykłej kariery Paola. Okazało się bowiem, że młody człowiek był dekoratorem z powołania i natychmiast po wykonaniu wspaniałych malowideł poszła fama o jego geniuszu. Już dwa lata później, w 1553 roku, Veronese otrzymał zlecenie na obrazy do sal posiedzeń Rady Dziesięciu w Pałacu Dożów! To wielkie wyróżnienie. I znów jego dekoracje spotkały się z ogromnym uznaniem odbiorców.

Szczęście ponownie się do Paola uśmiechnęło, kiedy znajomy krajan, przełożony zgromadzenia hieronimianów w Wenecji, załatwił mu umowę na obrazy, ołtarz i skrzynię organową dla kościoła San Sebastiano. Malarz ściągnął do pomocy młodszego brata, siedemnastoletniego Benedicta, i obaj doskonale wykonali swoją pracę.

W tym samym roku, w którym Paolo osiadł na stałe w mieście nad laguną, ogłoszono konkurs na dekorację Biblioteki San Marco. I znów pierwsze miejsce zajął przybysz z Werony, malując na płótnie trzy alegoryczne tonda. Otrzymał za nie – oprócz nagrody i złotego łańcucha z rąk samego Tycjana, oczarowanego talentem młodego artysty – aż osiemdziesiąt dukatów.
A ponieważ wynajęcie domu kosztowało go rocznie sześćdziesiąt

dukatów, mógł spać spokojnie, zwłaszcza że na brak zleceń nie narzekał.

Kilka lat później, w 1560 roku, gdy trafiła się okazja, by u boku ambasadora weneckiego Girolama Grimaniego odbyć podróż do Rzymu, Veronese wyruszył na poznawanie dzieł Rafaela i Michała Anioła, o czym zawsze marzył. Po powrocie z owocnej pod względem artystycznym wyprawy otrzymał dalsze zlecenia od Najjaśniejszej Republiki, a wkrótce zasłynął kolejną dekoracją willi weneckich bogaczy, braci Daniele i Marcantonia Barbaro. Willa ta, w miejscowości Maser w pobliżu Wenecji, zaprojektowana przez samego Andreę Palladia, stoi do dziś i można w niej podziwiać fantazję werończyka, który miał tu szerokie pole do popisu. Gołe ściany wyzwoliły w nim istną eksplozję talentu dekoracyjnego. Tak wspaniale „uzupełnił" architekturę Palladia, że powstało prawdziwe arcydzieło. W komnatach biegnących w amfiladzie domalował balkony, portale, balustrady i ogrody za nimi, kolumny, uchylone drzwi i postacie jak żywe... Ta malowana fikcyjna, iluzjonistyczna architektura jest tak doskonale zespolona z realną, że wydaje się rzeczywista. Warto dodać, że w pracy malarz korzystał ze wskazówek zawartych w dziele starożytnego architekta Witruwiusza, które to dzieło – *De architectura libri decem* – przetłumaczył na włoski i opatrzył komentarzem właśnie jeden z uczonych braci Barbaro, Daniele, duchowny i wielki humanista.

Willa Barbaro przyniosła mu sławę, a że ponadto był w pracy sumienny i dotrzymywał terminów, wkrótce znalazł się wśród elity artystycznej Wenecji. Mianowano go oficjalnym rzeczoznawcą w dziedzinie sztuki i już w 1563 roku zasiadał wraz z Tycjanem,

Tintorettem, Schiavonem i Sansovinem w komisji oceniającej mozaiki braci Zuccato dla bazyliki San Marco. Słowem, zrobił karierę.

Czas płynął bardzo szybko. Malarz miał już trzydzieści osiem lat, gdy zapragnął założyć rodzinę. Żony daleko nie szukał: wiosną 1566 roku zawarł związek małżeński z Eleną Badile, córką swego werońskiego nauczyciela. Wkrótce sypnęły się dzieci, czwórka, a dwóch synów, podobnie jak u Tintoretta, zostało malarzami. Najmłodsza latorośl, córka Vittoria, jakoś nie miała pociągu do malarstwa. Podobno Paolo był dobrym i troskliwym ojcem.

Nadal był zasypywany zamówieniami. Zwracali się do niego księża, zakonnicy i zamożni patrycjusze. Dekorował klasztorne refektarze i rezydencje bogaczy. Zaspokajał ich próżność, kiedy pod pretekstem treści religijnych wprowadzał na obraz całą rodzinę fundatora spoufaloną z Madonną i ze świętymi.

Ku chwale bogaczy

Takie jest na przykład jedno z malowideł przeznaczonych dla rodziny Cuccina z pałacu pod tą samą nazwą (dziś Palazzo Papadopoli) przy Canal Grande. *Przedstawienie familii Cuccina Matce Bożej* (obecnie w Dreźnie) to obraz alegoryczno-religijny, a w gruncie rzeczy portret zbiorowy. Ponieważ jest bardzo charakterystyczny dla Veronesego, przyjrzyjmy mu się bliżej.

Po lewej stronie siedzi Madonna z Dzieciątkiem, nad nią unosi się aniołek, obok stoją święty Jan Chrzciciel i święty Hieronim. A za dwiema kolumnami, które ten szeroki obraz (ponad cztery metry) dzielą na dwie części, klęczą członkowie rodziny Cuccina, którym patronują postacie alegoryczne. Wiara, niewiasta w bieli,

trzyma za rękę pana domu, a towarzyszą jej kobiety symbolizujące Nadzieję i Miłosierdzie. W samym rogu płótna klęczy mamka z najmłodszym dzieckiem na ręku. Po prawej w głębi widnieje pałac Cuccinów.

Twarze są wiernie sportretowane, wszyscy są tego samego wzrostu co Matka Boska i święci, tyle że klęczą z uszanowaniem, ale wprost przytłaczają swą obecnością skromną niebiańską gromadkę. Są niewątpliwie ważniejsi na tej ziemi, choć, sądząc z nazwiska, bogactwo zawdzięczają umiejętnościom kulinarnym, jako że *cucina* to po włosku „kuchnia". Odnosi się wrażenie, że to nie fundatorzy, lecz raczej święci jako patroni znaleźli się na obrazie tak przy okazji, z łaski i przez grzeczność pana Cucciny.

Takie właśnie malowidła tworzył Veronese dla prywatnych zleceniodawców. Oprócz tego malował obrazy lub freski o tematyce mitologicznej, historycznej i religijnej. Przedstawiał urodę życia – jego płótna są pogodne, kojarzą się ze wspaniałymi gobelinami, są jak piękna tkanina dekoracyjna. Kolory nie pociemniały z biegiem lat, jak u Tintoretta, i do dziś są żywe, lśniące niczym drogie kamienie. Malarz genialnie posługiwał się pędzlem, umiał „przetworzyć" farbę, w co chciał – w brokaty, tafty, delikatny jedwab, perły czy zbroję. Jego barwy nie zlewają się ze sobą, nie przechodzą jedna w drugą jak u Tycjana; są to okonturowane przestrzenie. Goethe nazwał je strefami koloru. Przy czym paletę Veronese miał szlachetną, odcienie koloru piękne, zestawienia barw wystudiowane, harmonijne – bordo, kość słoniowa, blada zieleń, stare złoto... Cudo!

Dla scen wielofiguralnych artysta obmyślał kunsztowną, wspaniałą scenografię, swych bohaterów umieszczał

w luksusowych pałacach, jakie wtedy budował Palladio, wśród kolumnad, pod arkadami, na przestronnych tarasach, na podestach szerokich schodów.

Religijne czy... świeckie?

Ten rozmach, przepych tła i mnogość postaci stosował zawsze, bez względu na treść obrazu. Dlatego malarstwo religijne Veronesego jest bardzo... świeckie. Nie przeżywał duchowo, jak się zdaje, wydarzeń ewangelicznych i nie starał się nadać im ekspresji. Nie był typem mistyka, który drążył tajemnice wiary i który swymi obrazami pragnął skłonić widza do refleksji. Ewangelię zaledwie opisywał, i to bardzo powierzchownie, nawet nie zadawał sobie trudu, by przeczytać odpowiedni jej fragment! Pomylił na przykład Ostatnią Wieczerzę z Weselem w Kanie Galilejskiej. Wszystko zawsze sytuował w XVI-wiecznej Wenecji, przenosząc biblijne zdarzenia w czasy jemu współczesne.

W takiej aktualizacji nie było nic zdrożnego, wszyscy artyści robili to od dawna. Już Giotto ubierał swoich biblijnych bohaterów w szaty współczesne i przenosił ich do swojej Florencji. Ale trzymał się ducha Ewangelii, pamiętał, że apostołowie wywodzili się ze sfer ubogich, że Jezus nie był bywalcem pałaców, gdzie do stołu usługują Murzynki w liberii, a gości zabawiają błazny, karły, papugi i małpki na łańcuszku. Tymczasem werończyk przeniósł Jezusa w taki właśnie zbytkowny świat.

Jego *Wieczerza w Emmaus* (dziś w Luwrze) nie kojarzy się w ogóle z Ewangelią, choć powinna, bo taka scena była zamówiona. Wprost trudno się domyślić, o co tu chodzi. W Ewangelii jest to skromny posiłek dwóch uczniów Jezusa,

którzy nagle, po sposobie łamania chleba, rozpoznają w nieznajomym towarzyszu wędrówki zmartwychwstałego Chrystusa. Na płótnie Veronesego widnieje, oprócz Jezusa, osiem osób dorosłych i dziesięcioro dzieci, cała rodzina fundatora. Na pierwszym planie dwie dziewczynki bawią się z psem, na tle obrusa zwisającego ze stołu. I już same te dziewczynki w strojnych sukieneczkach stanowią prześliczny obraz w obrazie! Tylko że tu nie o to chodzi! Wprawdzie Jezus z oczami wzniesionymi ku górze i prawą ręką w geście błogosławieństwa, z delikatną aureolą wokół głowy, wyraźnie wskazuje, że dzieje się coś niezwykłego, ale nawet dwaj uczniowie są zajęci rozmową ze sobą, a reszta rodziny wprost pozuje do „fotografii", nie zwracając uwagi na Jezusa. I dopiero w lewym dolnym rogu malowidła (ponad cztery metry w podstawie), na tle pejzażu miejskiego, widać maleńką postać Jezusa u boku równie małego wędrowca z laską w ręku... Tu się malarz dyskretnie odwołuje do Ewangelii – ale aż nazbyt dyskretnie.

Również oglądając *Wesele w Kanie Galilejskiej* (od czasu łupiestwa Napoleona obraz w Luwrze), trudno się domyślić, o co tu chodzi. Jest to wspaniała uczta przy stołach ustawionych w podkowę na jakimś pałacowym tarasie pod gołym niebem, a kolorowy tłum ucztujących i krzątających się przy nich służących zaciera wszelkie ślady cudu i samej obecności Jezusa i Jego Matki. Już chyba łatwiej rozpoznać zespół muzyczny na pierwszym planie, gdzie stary Tycjan gra na wioli basowej, Tintoretto na skrzypcach, Bassano na kornecie, na wioli sam Veronese, a za nim widać kogoś ze smyczkiem w dłoni. Skądinąd

wiadomo, że pan Paolo był wielkim melomanem i że chętnie muzykował.

I takie lekceważenie Ewangelii ujawniał mistrz prawie na wszystkich „religijnych” obrazach, aż w końcu ktoś się zdenerwował.

W poszukiwaniu... apostołów

Zamówili u niego *Ostatnią Wieczerzę* dominikanie z klasztoru przy kościele Santi Giovanni e Paolo. Chcieli, by obraz ten zastąpił płótno Tycjana, które spłonęło w pożarze.

Malarz potraktował temat po swojemu (obraz w Galerii dell’Accademia w Wenecji). Stół umieścił na rozległym podeście schodów, pod trzema pięknymi arkadami z widokiem na pałace i wieże na tle nieba. Scenę zaludnił tłumem osób w przebogatych szatach renesansowych, dodał służbę, Murzynów, karły, halabardników i zwierzęta. Powstał wspaniały, ogromny obraz (pięć i pół metra na przeszło trzynaście metrów w podstawie), na który przypadkiem trafił... Jezus. Przepiękna dekoracja dużego pomieszczenia. Tylko czy aby refektarza klasztornego stróżów teologii?

Bo z Ostatnią Wieczerzą obraz nie ma nic wspólnego. To wprawdzie wieczerza, lecz bogatych wenecjan z 1573 roku. Brak jakiegokolwiek nawiązania do ustanowienia Eucharystii, brak treści ewangelicznych. Jezusa i apostołów trzeba ze świecą szukać pośród tłumu gości...

Malarz ukończył obraz w kwietniu 1573 roku. W lipcu niespodziewanie wezwała go przed swoje oblicze Święta Inkwizycja, instytucja prowadzona przez dominikanów właśnie.

Zażądano od artysty, by wytłumaczył się ze swego „niegodnego" ujęcia tematu. Była to pierwsza po Soborze Trydenckim oficjalna ingerencja Kościoła w sprawy sztuki sakralnej, warto więc przyjrzeć się jej bliżej.

Przesłuchanie odbyło się 18 lipca 1573 roku. W komisji oprócz duchownych zasiedli także trzej przedstawiciele władz republiki. Malarz nie zdradzał najmniejszego niepokoju, odpowiadał na pytania swobodnie, z pewną nonszalancją, a niekiedy wręcz bezczelnie. Trzeba przyznać, że komisja była nad wyraz pobłażliwa, tak że przebieg owego przesłuchania nabierał chwilami akcentów komicznych.

Veronese bronił pełnej swobody twórczej artysty malarza, powołując się między innymi na fresk *Sąd Ostateczny* w Kaplicy Sykstyńskiej, gdzie, jak twierdził niezgodnie z prawdą, Michał Anioł umieścił same nagie postacie, w tym także nagiego Chrystusa i Jego Matkę. Komisja uznała, że Buonarroti miał podstawy, by na swym fresku ukazać ludzi obnażonych. Również i w sprawie *Ostatniej Wieczerzy* Veronesego komisja wypowiadała się łagodnie, jakby przesłuchanie prowadzono jedynie *pro forma*. Padały wprawdzie szczegółowe pytania, ale członkowie komisji zadowolili się odpowiedziami malarza, który nieomal żarty sobie z nich stroił. Czasami wręcz się wydaje, że werończyk udawał głupiego. I w odróżnieniu od sędziów był też o wiele mniej skłonny do ugody.

Ponieważ w wieku XIX odnaleziono, a następnie opublikowano protokół z przesłuchania, warto przytoczyć jego fragmenty, bo w powszechnej opinii inkwizycja trąci od razu torturami i stosem, a w Wenecji wcale to tak nie wyglądało. Poza tym jest to chyba

jedyne znane przesłuchanie przez inkwizycję artysty, jako że to, które dotyczy Caravaggia na Malcie, odnosi się właściwie do jego kolegi, sycylijskiego malarza, a Caravaggio wystąpił w nim tylko jako świadek, i to w sprawie najzupełniej niezwiązanej ze sztuką: kolega malarz był podejrzany o bigamię, a w wyniku zeznań świadków proces umorzono. Wróćmy zatem do przesłuchania w Wenecji, przytaczając je w skrócie.

Przed trybunałem inkwizycji

Na początek spytano malarza, czy zna powód wezwania. Odparł, że się domyśla, bo przeor już mu powiedział, że chodzi o obraz. I od razu dodał, wskazując na ów obraz, że powinien był na miejscu psa namalować postać świętej Marii Magdaleny, ale jego zdaniem ona tutaj nie pasuje. Pies jest o wiele lepszy ze względów czysto estetycznych, malarskich.

I taki był ton całego przesłuchania. Kiedy padło pytanie, gdzie są... apostołowie, malarz wskazał mężczyznę w czerwonych szatach i czapce, siedzącego prawie vis-à-vis Jezusa, i powiedział, że to jest Szymon Levi, bo wieczerza odbywa się w jego domu. Po czym dodał, że namalował też kucharza, tego w ubraniu w paski i z nożem za pasem, a obok Murzyna, „który przyszedł zobaczyć, jak się mają sprawy", i że namalował wiele innych postaci, żeby było ich dużo, ale sam już nie pamięta kogo.

Następnie inkwizytor go pyta, czy już wcześniej malował *Ostatnią Wieczerzę*. Veronese potwierdza i wymienia obraz z refektarza klasztornego przy San Giorgio Maggiore. Inkwizytor się nieco denerwuje, jako że jest to *Wesele w Kanie Galilejskiej*, i oburzony pyta artystę, jak może mylić te dwa zdarzenia?

Potem zaś pyta, co oznacza postać, której leje się krew z nosa. Na to słyszy, że malarz ukazał służącego, który miał jakiś wypadek, na tyle poważny, że aż mogła się krew polać.

„– A co oznaczają halabardnicy w niemieckich strojach?

– My malarze korzystamy z pewnej swobody, *licentia poetica*, podobnie jak poeci, a mnie się zdawało, że u takiego bogatego pana, jakim, co mi powiedziano, był Szymon Levi, mogli być i tacy na służbie.

– A co tu robi ten w ubraniu błazna z papugą w ręce? W jakim celu został namalowany?

– Dla ozdoby, jak to się robi.

– Kto zasiada przy stole Pańskim?

– Dwunastu apostołów.

– Co robi święty Piotr, który jest tu pierwszy?

– Dzieli baranka, żeby go podać na drugi koniec stołu.

– A co robi ten drugi obok?

– Trzyma talerz, żeby dostać to, co mu święty Piotr da.

– A co robi ten następny, między kolumnami?

– To jedyny, który trzyma widelec i dłubie nim w zębach.

– Czy doprawdy sądzicie, że taki znajdował się na wieczerzy?

– Sądzę, że znajdował się tam Chrystus z apostołami, ale jeśli na obrazie jest miejsce, wypełniam je postaciami wedle własnej inwencji".

W rzeczywistości Veronese namalował tu piętnaście postaci z Ewangelii, a ponad trzydzieści pięć obcych. Zaniepokojony inkwizytor pyta więc, czy ktokolwiek zlecił umieszczenie na obrazie Niemców, błaznów i tym podobne.

„– Nie, ale zlecenie mówiło o ozdobieniu obrazu według mego uznania, a że jest wielki i może pomieścić wiele osób...

– Więc wydaje się wam właściwe, żeby na *Ostatniej Wieczerzy* umieszczać błaznów, pijaków, niemieckich żołdaków, karły i podobne trywialności?

– Nie.

– Czemu więc namalowaliście to wszystko?".

I tu pada odpowiedź zupełnie absurdalna.

„– Namalowałem, bo przypuszczam, że oni byli na zewnątrz".

Inkwizytor nad wyraz spokojnie przyjął tę odpowiedź i spróbował uzasadnić powód ingerencji władz Kościoła w dzieło sztuki sakralnej.

„– Czy nie wiecie, że w Niemczech i w innych krajach zarażonych herezją chcą za pomocą różnych malowideł trywialnych i pełnych podobnych pomysłów zniesławić, obrazić święty Kościół katolicki i zrobić sobie pośmiewisko z jego spraw, nauczając błędnie ludzi niewykształconych i prostych?

– Tak, to niedobrze – zgodził się Veronese. – Ale ja musiałem iść za tym, co zrobili moi wielcy koledzy malarze.

– Co zrobili wasi wielcy koledzy?".

I tu malarz opowiada, jakoby Michał Anioł w Rzymie namalował Jezusa, Matkę Boską i „cały dwór niebiański... nago, bez uszanowania".

Na to inkwizytor, reagując znacznie spokojniej niż jego koledzy w Rzymie, odpowiada:

„– Malując *Sąd Ostateczny*, gdzie ludzie będą bez ubrania, nie należy malować strojów, bo na takim obrazie ukazane są sprawy duchowe. Nie ma tam błaznów ani psów, ani broni, ani podobnych

głupstw. Czy wydaje się wam zatem, że uczyniliście dobrze, malując swój obraz w taki właśnie sposób, i czy będziecie bronić swego stanowiska?

– Nie żebym go bronił, ale myślałem, że robię dobrze, i nie rozważyłem wielu rzeczy...".

Ostatecznie trybunał inkwizycyjny zdecydował, że „wyżej wymieniony pan Paolo" zostaje zobowiązany do korekty malowidła. Ponieważ przeróbka całości była niemożliwa, zdecydowano, że obraz przedstawia „bankiet, w jakim uczestniczył Chrystus żywy na pociechę grzeszników". Pozostano przy tym, że uczta odbywała się w domu Szymona Leviego, i taki tytuł nadano obrazowi. Zobowiązano też malarza do drobnych przemalówek, a badania późniejsze ujawniły, że artysta rzeczywiście ich dokonał: prawdopodobnie usunął pazia na osi obrazu, zlikwidował krew płynącą z nosa pokojowca i z jego chustki, odsunął też od Chrystusa siedzącego obok Murzyna, którego tam umieścił dla... kontrastu barwnego, jak zeznał.

Przesłuchanie nie miało żadnych następstw w dalszej karierze malarza. „Pan Paolo" nadal otrzymywał zlecenia na obrazy religijne od kościołów i klasztorów. Nadal zasiadał w komisji jako rzeczoznawca, na przykład wyceniał obrazy Tintoretta dla Pałacu Dożów, kupował też posiadłości ziemskie – słowem, wiodło mu się równie dobrze jak przed aferą z inkwizycją. Może się trochę i przejął jej krytyką, bo w późnych latach powstawały obrazy religijne bardzo przejmujące, jak na przykład *Pieta* (dziś w Ermitażu), z Matką Boską stojącą za plecami siedzącego Jezusa i z aniołem podtrzymującym Jego omdlałą dłoń, czy

Chrystus w Ogrodzie Oliwnym (w muzeum Brera). A może na stare lata jego pobożność się pogłębiła?

Wiosną 1588 roku brał udział w jakiejś procesji religijnej i się przeziębił. Prawdopodobnie dostał zapalenia płuc i po krótkiej chorobie 19 kwietnia tegoż roku zmarł, przeżywszy lat sześćdziesiąt. Pochowano go w kościele San Sebastiano, od którego zaczęła się jego wspaniała kariera i gdzie w tymże 1588 roku rzeźbiarz Mattia Carneri wykonał jego popiersie.

GAWĘDA 23
ODZYSKANY GENIUSZ – LOTTO

Tak się szczęśliwie złożyło, że w 1887 roku w weneckim archiwum odnaleziono testament Lorenza Lotto, a sześć lat później natrafiono w Loreto na jego prywatną książkę wydatków. Niby nic, testament i rachunki, ale dzięki nim odgrzebano z niepamięci jednego z najwybitniejszych artystów XVI-wiecznej Wenecji. Okazało się bowiem, że portrety przypisywane dotąd Tycjanowi czy Holbeinowi są dziełem zapomnianego od trzystu lat malarza, który z powodu inności stylu i silnej konkurencji musiał opuścić rodzinne miasto i tułał się po całej Italii. Co za szczęście, że w czasach, gdy go lekceważono, uważano za niemodnego i trącącego średniowieczem, nie zniszczono jego obrazów, jak to się stało w przypadku innego wenecjanina – Crivellego.

Lorenzo Lotto urodził się w mieście nad laguną około 1480 roku. Jego rodzice przybyli tu z Bergamo. Kim byli i jak przebiegało dzieciństwo i młodość przyszłego malarza – nie wiemy. Nawet jego data urodzenia jest nieprecyzyjna, bo pochodzi

z notatki samego Lotta, który w 1546 roku napisał, że ma „około sześćdziesięciu sześciu lat”.

Nie wiemy też, kto był jego mistrzem, czy znakomity Giovanni Bellini, którego wpływy młody Lotto wykazuje, czy może Alvise Vivarini?

Najstarsza wzmianka źródłowa pochodzi z czasu, gdy malarz działał już jako samodzielny artysta i przebywał w Treviso w pobliżu Wenecji, gdzie pozostawał na usługach biskupa Bernarda de Rossi. Namalował dla niego piękną *Madonnę z Dzieciątkiem* i wykonał znakomity portret: biskup – rudy, o różowej cerze i bladoniebieskich oczach – spogląda na nas jak żywy (oba obrazy w Museo Capodimonte w Neapolu).

Malarstwo instrumentem łączności z boskością

Jak wiadomo, każdy artysta w owych czasach musiał sobie znaleźć mecenasa. Ale niełatwo było znaleźć opiekuna i fundatora na stałe. Biskup de Rossi to „początek” drogi artystycznej Lotta; znacznie dłużej trwały kontakty z dominikanami, dla których malarz pracował z przerwami całe życie. Już w 1506 roku zawarł z nimi umowę na poliptyk do kościoła San Domenico w Recanati. Nastawa ołtarzowa, sześć doskonałych obrazów stanowiących harmonijną całość, udała się znakomicie – dziś można ją obejrzeć w Pinakotece w Recanati. Dwudziestosześcioletni Lotto błysnął iskrą bożą, a może sypnął wręcz snopem iskier, bo doprawdy jest to dzieło wspaniałe. Najpiękniejsze w moich oczach jest *Opłakiwanie* wieńczące całość. Nie sposób słowami oddać urody tego obrazu, mogę tylko spróbować go opisać.

Na krawędzi grobowca, tuż przed nami, ukazany jest Chrystus w pozycji siedzącej. Podtrzymuje Go z jednej strony anioł, z drugiej – Józef z Arymatei. Po prawej stronie Maria Magdalena całuje dłoń Chrystusa. Matki Bożej prawie nie widać, bo stoi w głębi, zasłaniając twarz ciemnoniebieską połą płaszcza. Widać tylko pomarszczone w płaczu czoło, brwi i kawałek policzka. Niezwykłe ujęcie, przejmujące bólem. Udało się tu artyście w pełni zrealizować swój zamiar, żeby, jak sam się kiedyś wyraził, „uczynić z malarstwa instrument łączności z boskością". Do wzruszenia dołącza się zachwyt malarską urodą postaci – na przykład Marię Magdalenę ubrał Lotto we wspaniałą suknię renesansową, której nam w całości nie pokazał – widzimy tylko obszerne rękawy: każdy zszyty z kilku kawałków brokatu, przemiennie zestawionych rombami w kolorze beżowym i złocistobrązowym, a na krawędziach każdego rombu znajduje się wiele maleńkich kokardek niczym pszczółek przysiadłych na materii.

Obraz ten uważam za arcydzieło kunsztu malarskiego.

Blaski i cienie papieskiego mecenatu

Widocznie nie ja jedna tak wysoko cenię poliptyk z Recanati, bo sława uzdolnionego młodzieńca o oryginalnych pomysłach dotarła do samego papieża i w 1508 roku Juliusz II wezwał malarza do Rzymu, by udekorował mu jedną z komnat w Watykanie. Lotto wykonał jakieś freski, otrzymał za nie zapłatę w roku 1509, ale niestety nie możemy ich zobaczyć, ponieważ w tym samym roku papież powołał na swego nadwornego dekoratora młodego Rafaela. A że w komnatach papieskich zabrakło już gołych ścian,

Rafael z upoważnienia papieża usunął freski Lotta (oraz wcześniejsze freski Piera della Francesca) i wypełnił komnaty własnymi malowidłami. Tak powstały słynne dziś Stanze Rafaela, rzec można: grobowiec jego znakomitych poprzedników. Wyobrażam sobie, jak Lotto, człowiek wrażliwy, musiał przeżyć zniszczenie jego malowideł zaledwie rok czy dwa po ich wykonaniu. Nigdy już dla żadnego papieża nie pracował.

Klejnoty z Bergamo

Ale choć zasłynął tak wcześnie, jego gwiazda niezwykle prędko zgasła. Nie rozpieszczało go rodzinne miasto, więc musiał sobie szukać klientów, wędrując po północnej Italii. Wiele zamówień udało mu się uzyskać w mieście swoich rodziców, w Bergamo. I tam do dziś aż w pięciu kościołach nadal znajdują się jego obrazy. Dla mnie istnym cudem jest *Madonna pod baldachimem* w ołtarzu głównym w kościele San Bernardino in Pignola. Ten obraz mnie zachwyca, ale i tu brakuje mi słów, by oddać jego urodę. A nikt nie wynalazł jeszcze takiego zapisu, żeby, jak dzięki nutom, można było odtworzyć „dźwięk" malowidła, jego tonację kolorystyczną, lśniącą u Lotta niczym szlifowane szlachetne kamienie ujęte w kształty postaci i misternie zestawione. Bo mnie się ten jaśniejący obraz kojarzy z inkrustacją.

Madonna siedzi na wysokim tronie otoczona czterema świętymi. Anioły w locie podtrzymują nad Nią baldachim, który nie opiera się na żadnej konstrukcji. Dwa dorosłe i dwa małe aniołki dokonują cudów, by utrzymać tę ogromną ciemną materię. Cudów, powiadam, bo dwa dorosłe leżą w powietrzu, wykonując ruchy, jakby płynęły nad głowami Matki Bożej i świętych. Malarz

ukazał je w niezwykłym skrócie perspektywicznym, od dołu, „na śledzia", z szeroko rozłożonymi orlimi skrzydłami. Jest tam jeszcze piąty anioł, zupełnie inny – brązowooki, o kędzierzawych, rudobrązowych włosach i w rudym habicie. Klęczy u stóp Matki Bożej i notuje coś w wielkiej księdze, a właściwie na moment przerywa pisaninę, obraca ku nam głowę i spogląda niecierpliwie, jakby chciał zapytać niezbyt uprzejmie: no i czego się tak gapisz? Tylko że nie pyta, bo aniołowi złe maniery nie przystoją.

W pierwszej chwili przypuszczałam, że może to ukryty autoportret artysty. Ale daty, bo obraz pochodzi z 1521 roku, tu nie pasują. Malarz już wtedy przekroczył czterdziestkę, a zniecierpliwiony aniołek jest całkiem młody. Może to pomocnik malarza znudzony pozowaniem.

Inny obraz lśniący jak prawdziwy klejnot to *Zaślubiny świętej Katarzyny* (dziś w Accademii Carrara w Bergamo). Obraz, na którym zaraz za krzesłem z Matką Boską i Dzieciątkiem znalazł się fundator, bogaty miejscowy patrycjusz Niccolò di Bonghi. Może miał udawać świętego Józefa, ale w czarnym berecie i eleganckim stroju renesansowym jakoś się z Józefem nie kojarzy. Zresztą czarnowłosa upozowana Madonna też wygląda na przebraną małżonkę fundatora, w bardzo bogatej sukni o bufiastych rękawach, jakiej Matka Boska zapewne nie nosiła.

Obraz ten jest zaledwie jedną trzecią oryginału, jako że ucierpiał podczas najazdu wojsk francuskich na Bergamo. Pan di Bonghi wyniósł go wtedy do kościoła, by uratować przed rabunkiem, ale traf chciał, że znalazł się jakiś żołnierz, amator sztuki od siedmiu boleści, który go w kościele wypatrzył. A że był szczególnie rozkochany w pejzażach, wyciął z ram widok

z namalowanego okna w tle Madonny, resztę zaś łaskawie zostawił – i dziś obraz jest ucięty, a pejzaż przepadł.

W Bergamo pozostał jeszcze inny ślad geniuszu weneckiego malarza – wspaniałe intarsje w chórze w tamtejszym kościele Santa Maria Maggiore. Robił je Lotto bardzo długo, bo prawie dziesięć lat; ocalała korespondencja z fundatorem (w 1962 roku ksiądz Luigi Chiodi odnalazł trzydzieści dziewięć listów), z którym miał artysta jakieś kłopoty, ale ukończył swe dzieło i jest co podziwiać.

Żywe barwy, światło i niebiańskie anioły

Te intarsje są bardzo piękne i kunsztowne, ale ja się zachwycam jego obrazami olejnymi. Malował je na desce, płótnie, czasem na miedzi. Stosował żywe, soczyste barwy, które z biegiem lat nie pociemniały. Malował też nadzwyczajnie światło. W muzeum w Brescii jest jego nokturn *Pokłon pasterzy*, na którym Święta Rodzina tłoczy się wraz z pasterzami i aniołami w ciasnej stajni, a przez okienko z prawej strony obrazu i otwarte drzwi z lewej widać mgłę nocną, opary – jak chmury w górach, gdy suną nisko – a wszystko to jest prześwietlone blaskiem zamglonego księżyca. Jak mu się udało odtworzyć tak prawdziwie poświatę księżyca, to już jego tajemnica.

Bardzo ciekawie maluje też anioły. Stara się ukazać je jako istoty nie z tego świata i za każdym razem poszukuje innego rozwiązania. Na obrazie przedstawiającym Świętą Rodzinę (dziś w Luwrze), poszerzoną o świętą Elżbietę z mężem i synkiem, w samym środku płótna, między dwiema cudownymi plamami błękitu sukni Madonny i Zachariasza, umieścił trzy anioły niczym

figurki z porcelany. Są porcelanowo blade, mają ręce z porcelany i jasne szaty, a ich skrzydła, nakładając się na siebie, tworzą przedziwne faliste formy oplatające ich śliczne główki.

I pomyśleć, że autor tak pięknych obrazów nie mógł jakoś trafić na mecenasa i nigdzie nie zagrzał miejsca. Może był trudny? Tak by wynikało z jego zapisków. W swej księdze wydatków notuje na przykład kwoty, jakie uzyskał za obrazy, i żali się, że należało mu się znacznie więcej. Z tych samych zapisków wynika jednak, że ceny z góry nie ustalał, całkiem jakby nie miał na to odwagi, i że zdawał się w tym względzie na klienta. A klient, wiadomo, zawsze chciał zapłacić jak najmniej i kiedy wyczuwał, że malarzowi zależy na pracy, to go wykorzystywał. Lotto stale narzeka, że padł ofiarą transakcji. Być może tak istotnie było, a może Lotto należał do osób niezaradnych, lękliwych i wiecznych malkontentów. Tęsknił, jak sam napisał, za życiem bez kłopotów, bo sobie z nimi nie radził.

Wieczny wędrowiec

I całe życie wędrował. Po dwunastu latach spędzonych w Bergamo i okolicy powrócił do rodzinnej Wenecji, gdzie osiadł przy kościele Dominikanów Santi Giovanni e Paolo, żeby po kilku latach przenieść się do Treviso, a następnie do Ankony. W 1540 roku znów powrócił nad lagunę i tym razem zamieszkał u krewniaka Maria d'Armano, który we włoskiej dokumentacji figuruje jako *nipote*. Ale *nipote* to słowo bardzo nieprecyzyjne, oznacza bratanka, siostrzeńca i wnuka! Sądzę, że w tym wypadku *nipote* był synem siostry malarza, bo nosi inne nazwisko. A zatem Lotto miał jakieś rodzeństwo, o którym źródła milczą. Z tego, co

wiemy, malarz był bardzo samotny, nigdy się nie ożenił i prawdopodobnie wcześnie stracił rodziców, bo jakoś nigdy nie mieszkał z rodzicami, tylko zawsze wynajmował dom.

Z Wenecji przeniósł się ponownie do Treviso, by w 1545 roku do niej powrócić na kolejne trzy lata. Już nie zamieszkał u Maria. W tym czasie ciężko zachorował; przyjął go pod swój dach przyjaciel Bartolomeo Carpan, a przestraszony malarz spisał – drugi już – testament. Będzie żyć jeszcze jedenaście lat, ale przecież o tym nie wiedział, więc 25 marca 1546 roku napisał, że pragnie zostać pochowany jak mnich w kościele Dominikanów, że przybory malarskie przekazuje dwóm młodym malarzom, zapewne swoim pomocnikom, a część dobytku przeznacza na posag dla dwóch osieroconych panien z przytułku Santi Giovanni e Paolo i że to właśnie owe panny mają poślubić wspomniani dwaj malarze.

Testament pozostał tylko na papierze, bo chory wyzdrowiał. Pod koniec roku 1549 swój dorobek artystyczny przekazał na ręce przyjaciela, rzeźbiarza Jacopa Sansovino, aby sprzedał, co się da, a sam przeniósł się do Ankony. Tam z braku pieniędzy znów zorganizował wyprzedaż swoich obrazów, urządzając loterię. Teraz chciał się pozbyć szesnastu obrazów olejnych i trzydziestu kartonów do intarsji, obiecując sobie, że weźmie za to czterysta skudów. Ale i tym razem coś nie wyszło, sprzedał tylko siedem obrazów za trzydzieści dziewięć skudów.

Loreto – cicha przystań

W sierpniu 1552 roku, po dwóch latach klepania biedy w Ankonie, Lotto przeprowadza się do Loreto, gdzie postanawia

osiąść już na stałe. Ma siedemdziesiąt dwa lata, jest zmęczony, a jako człowiek zawsze bardzo pobożny czuje potrzebę intensywnego życia duchowego. Gościnę ofiarowuje mu przełożony sanktuarium La Santa Casa i przydziela malarzowi młodego pomocnika i zarazem ucznia, Felice del Tesoro.

Odtąd Lotto pracuje głównie dla bazyliki loretańskiej. Maluje cykl obrazów do chóru, ale maluje też... łóżka szpitalne w przytułku dla pielgrzymów napływających tu z całego świata. I pędzi żywot zakonnika.

8 września 1554 roku, w dniu Święta Narodzenia Maryi Panny, Lotto na własne życzenie zostaje mianowany oblatem, to znaczy mnichem bez święceń. Zrzeka się wszystkiego, co posiada, na rzecz sanktuarium. Tego samego dnia otrzymuje nominację na malarza „della Santa Casa".

W 1556 roku zamawia w Wenecji farby, pędzle i okulary. Wcale nie zamierza umierać, chce tylko lepiej widzieć i malować. Tymczasem nadchodzi śmierć... 1 lipca 1557 roku administrator Santa Casa notuje sprzedaż materacyka „po Lorenzu Lotto". Z tej skromnej adnotacji wynika, że malarz musiał umrzeć przed pierwszym dniem lipca. Pochowano go w Loreto.

Wpatrywałam się uważnie w jego obrazy z cichą nadzieją w sercu, że napotkam jakąś postać patrzącą poza obraz, jakiegoś mężczyznę, którego można by podejrzewać, że to autor. Ten nieco zgorzkniały, trochę pechowy Lorenzo Lotto we własnej osobie. Ale nikogo takiego nie znalazłam. Jedyny spoglądający w naszą stronę – zresztą z niechęcią! – to wspomniany młody anioł na obrazie ołtarzowym w kościele San Bernardino w Bergamo, ów ciemnooki skryba. Ale to raczej nie może być dojrzały już wtedy

malarz. Tak więc dla nas Lotto ciągle pozostaje malarzem bez twarzy.

GAWĘDA 24
CAROLUS CRIVELLUS VENETUS – ARTYSTA PECHOWY

Crivelli to malarz, którego obrazy dziś znajdują się w najsłynniejszych muzeach świata, ale o którym, poza środowiskiem uczonych, nadal mało kto słyszał. Ten człowiek nie zaznał sławy za życia i nie miał do niej szczęścia aż do 1950 roku, kiedy to grono specjalistów urządziło w Ankonie jego wystawę monograficzną.

Artysta pechowy

Był o pół wieku starszy od Tycjana. Urodził się około 1430 roku w Wenecji, jako syn malarza Jacopa Crivellego, ale całe dorosłe życie spędził z dala od laguny, w małych miejscowościach. I jakoś nikt go nie dostrzegł, żaden wielmoża za życia i prawie żaden kronikarz po śmierci. On zaś nie dostrzegł nowego prądu, który my dziś nazywamy renesansem, więc nie zasłużył sobie na uwagę

Vasariego, skądinąd gorliwego biografa malarzy. A kiedy w XVII i XVIII wieku przeważyła estetyka klasyczna i stare ołtarze ozdobione średniowiecznymi malowidłami uznano za zawstydzająco prymitywne i usuwano je, robiąc miejsce barokowym, Crivelli definitywnie przegrał z nową modą. Jego liczne poliptyki, nastawy ołtarzowe oprawione na sposób gotycki, ozdobione pinaklami i wimpergami z maswerkami, czyli elementami architektury gotyckiej misternie odtwarzanymi przez snycerza i pozłacanymi – słowem, oprawione po staroświecku – demontowano i fragmentami wyprzedawano kolekcjonerom prywatnym. Chyba żaden artysta z czasów renesansu nie miał takiego pecha jak nieszczęsny Crivelli – żeby z dziewięciu aż siedem poliptyków uległo rozbiórce!

Jak na ironię owa zagłada rozpoczęła się w wieku XVII, kiedy to Crivellego po raz pierwszy dostrzeżono i kiedy trafił do literatury, bo w 1676 roku autor dziejów miasta Ascoli Piceno napisał, jakiego to mieszkańcy mieli znakomitego obywatela – malarza, którego podejmował sam książę Ferdynand II, przyszły król Neapolu. Bo i podejmował, to prawda, i nawet nadał mu honorowy tytuł „miles” (odpowiednik „rycerza”); krótko przed śmiercią artysta dostąpił takowego zaszczytu. Ale owe zapomniane zaszczyty zupełnie nie przeszkodziły w dalszym niszczeniu dorobku artysty.

W całości ocalały tylko dwa poliptyki, reszta uległa rozproszeniu i dziś kwatery jednego zespołu znajdują się w kilku muzeach. W XIX wieku, kiedy to dzięki romantykom rozkochanym w średniowieczu zmieniono oceny estetyczne, a angielscy prerafaelici wręcz wzorowali się na mistrzach XV

wieku, Crivelli nagle znalazł się w centrum zainteresowania. I właśnie Anglicy upodobali go sobie szczególnie, dzięki czemu trafił do zbiorów National Gallery w Londynie.

W 1950 roku Crivelli był już na tyle znany w środowisku historyków sztuki, że pokuszono się o zorganizowanie wystawy monograficznej w Ankonie, bo w jej okolicach działał. I odtąd notowania malarza nieustannie rosną. Jego rozproszone *opus* próbuje się na powrót scalić, poliptyki zestawić bodaj hipotetycznie za pomocą komputera. Na szczęście z identyfikacją nie ma większych kłopotów, bo często sygnował swoje obrazy, choć nie zawsze.

Dziś ceni się jego sztukę za to, co kiedyś skazało go na zapomnienie – za oryginalność. To artysta samotny, zupełnie odrębny, niezwiązany z żadną szkołą, przedstawiciel kultury umownie zwanej adriatycką, bo nad Adriatykiem osiadł na całe życie.

Niefortunny kochanek

Dlaczego tak wcześnie opuścił Wenecję? Prawdopodobnie z powodów osobistych. Bo kiedy miał dwadzieścia kilka lat, zdarzył się w jego życiu przykry epizod. Jako kawaler wdał się w romans z niejaką Tarsią Cortese. Niby nic, banalna sprawa męsko-damska, tylko że owa Tarsia była zamężna z niejakim Franceskiem, marynarzem, a za stosunki pozamałżeńskie w Wenecji przewidywano dla mężczyzny karę więzienia i grzywnę. No i stało się: niefortunny kochanek trafił za kratki, i to na pół roku. Kiedy odsiedział swoje, opuścił parafię San Mosé w pobliżu Piazza San Marco, gdzie najpewniej mieszkał, by nigdy

już do rodzinnego miasta nie powrócić, choć swoje obrazy zawsze podpisywał jako Carolus Venetus.

Najpierw zatrzymał się w Padwie. Wiadomo, że łączyły go jakieś związki z uczniami Francesca Squarcionego, mistrza między innymi Andrei Mantegni. Potem ruszył do Dalmacji, być może w ślad za poznanym w Padwie malarzem zwanym Schiavone, który naprawdę nazywał się Medulić. A potem powrócił do Italii i osiadł w rejonie Marche, w miejscowości Ascoli Piceno, gdzie uzyskał obywatelstwo i nabył dom w pobliżu katedry, dla której również pracował.

O życiu prywatnym artysty prawie nic nie wiemy. Miał młodszego brata Vittore, który został jego uczniem, a potem współpracownikiem. Miał też zapewne żonę, skoro wiadomo, że w 1487 roku zmarł mu jedyny syn. Miał też adoptowaną córkę Biasiotę, której osiem lat przed swą śmiercią zapisał w testamencie wszystko, co posiadał. Ale jakim Crivelli był mężem i ojcem – nie wiadomo. Dokumenty z epoki dwukrotnie odnotowują jego udział w bijatyce, prawdopodobnie więc był krewki, jak większość Włochów.

Jak wyglądał – również nie wiadomo. Nie zachował się żaden opis ani też na żadnym jego obrazie nie widać nikogo, kto by spoglądał w naszą stronę. Jeśli więc nawet gdzieś siebie sportretował, to już nie dowiemy się, pod czyją postacią. Zmarł w 1495 roku, a zatem przeżył około sześćdziesięciu pięciu lat.

Zacofany prowincjusz?

Carlo Crivelli malował obrazy jedynie o treści religijnej. Zamówienia otrzymywał od duchowieństwa – franciszkanów,

dominikanów i kanoników przy katedrach z różnych małych miejscowości na terenie Marche. Skoro żaden jaśnie wielmożny pan go nie dostrzegł i nie wezwał na swój dwór, syn Wenecji zdany był na cichą prowincję. Żył i malował na uboczu, z dala od wielkich prądów kulturalnych, w izolacji od mody renesansowej.

Choć urodzony i wykształcony na malarza w Wenecji, Crivelli nie reprezentował szkoły weneckiej. To czasy Giovanniego Belliniego, Carpaccia, Cimy da Conegliano – jego nic z nimi nie łączy. Oni sytuują scenę w przyrodzie, umieszczają postacie pośród natury, wprowadzają moc szczegółów idealnie ze sobą zespolonych, stanowiących jedność i często przemawiających językiem alegorii. Tymczasem Crivelli maluje na ogół na złotym tle, a poszczególne przedmioty istnieją same dla siebie, rozsypane po obrazie jakby niezależnie od tematu głównego.

Nie ma też nic wspólnego ze sztuką Florencji, z jej wyrafinowanym malarstwem intelektualnym, pełnym treści zaczerpniętych z literatury antycznej. Crivelli nie reprezentuje żadnej szkoły, on reprezentuje jedynie samego siebie. Jest malarzem pozarenesansowym, choć żyje w czasach renesansu. Ale co oznacza renesans? To uczeni nadali taką nazwę pewnemu zjawisku w epoce, w której tendencje późnogotyckie i bizantyjskie mieszały się z nowinkami renesansu. I Crivelli jest doskonałym przedstawicielem XV wieku, jest wyrazicielem swoich czasów na swój własny sposób. Jest przecież spadkobiercą sztuki bizantyjskiej, ponieważ jego figury nieraz stoją sztywno na złotym tle, jest gotycki w nadmiarze wątków dekoracyjnych, w stylizacji wąskich dłoni o przesadnych gestach, w emocji, która każe bohaterom jawnie szlochać z otwartymi ustami, by i widz się

rozpłakał. Ale jest też i renesansowy, kiedy swobodnie stosuje zasady perspektywy geometrycznej i poprawnie wykreśla wnętrze.

Początkowo można u niego dostrzec rozmaite wpływy, a to szkoły padewskiej, a to malarstwa miejscowego z Marche, czasem aż z przeszłości romańskiej, ale stopniowo dochodzi do własnego języka.

Zarzucano mu, że jest *ritardato*, zacofany. Ale jeśli powodem zarzutu było złote tło, to szczerze mówiąc, nigdy nie wiadomo, kto był zacofany, malarz czy też może ten, kto zlecał, a więc fundator. Zarzucano mu też prymitywizm, rażące słabości formalne – owszem, Crivelli nie należy do rasy geniuszów, ale zdolny i pracowity doszedł do bardzo ciekawych rezultatów.

Był bardzo nierówny, niektóre postacie malował wspaniale, stosując światłocień, oddawał je z głębią psychologiczną, inne zaledwie szkicował i ukazywał banalnie. I taki właśnie przykład mamy u nas, w krakowskim Muzeum Narodowym, gdzie znajduje się fragment poliptyku z Porto San Giorgio – jest to wizerunek świętego Antoniego opata ze świętą Łucją. Opat – świetny typ starca z długą brodą pustelnika i kosturem w ręce, święta Łucja – twarz ledwie zaznaczona cienką kreską, pozbawiona głębszego wyrazu. Nigdy się już nie dowiemy, dlaczego tak było – czy malarz pozwalał się zastąpić uczniom, czy też może miewał słabsze dni?

Serce się wprost kraje...

Bardzo mi się podobają jego *Opłakiwania*, bo podejmował ten temat wiele razy i zawsze z zaangażowaniem. Szczególnie wysoko cenię *Opłakiwanie* z 1476 roku namalowane dla kościoła San

Domenico w Ascoli Piceno (dziś w nowojorskim Metropolitan Museum).

Głównym bohaterem jest tu właściwie... szloch. Martwy Chrystus siedzi w sarkofagu bezwładny, tak jakby za chwilę mieli Go położyć. Matka zarzuciła Mu ręce na szyję, przywarła twarzą do Jego twarzy i rozpaczliwie płacze. Stoi bokiem, Jej twarz widoczna jest z profilu – usta rozwarte, głębokie bruzdy na policzku, a z oka spływają promieniście trzy lśniące łzy. Po prawej stronie obrazu stoją Maria Magdalena i święty Jan – ona podtrzymuje bezwładną rękę Jezusa, wpatrując się w otwartą ranę na Jego dłoni, on – oczy wznosi ku niebu i ma półotwarte usta, jakby wzywał głośno samego Boga na świadka tragedii. Oboje zalewają się łzami, łzy skapują im jednocześnie z obu kącików oczu, a są gęste niczym krople żywicy. Wystarczyłoby podsunąć dłoń pod deskę z malowidłem, żeby zebrać te święte łzy. Kiedy człowiek na to patrzy, serce mu się kraje. To najbardziej dramatyczne *Opłakiwanie*, jakie kiedykolwiek widziałam.

Urzekła mnie pewna jaskółeczka...

Podobają mi się też pewne detale na jego obrazach, niektóre tak piękne – jak choćby misy z owocami, miedziane naczynie z polnymi goździkami, karafka z wodą – że dziś badacze widzą w nich zapowiedź wielkiej sztuki Caravaggia. Szczególnie urzekła mnie pewna jaskółeczka, która przysiadła na zwieńczeniu tronu na obrazie ukazującym Matkę Boską z Dzieciątkiem i dwoma świętymi (dziś obraz w Londynie). Zwłaszcza że kiedy pracowałam nad Crivellim, a było to latem na mazurskiej wsi, bardzo podobna jaskółka, tyle że bez białego żabotu, przysiadała

naprzeciw mnie pod dachem domu, gdzie uwiła gniazdko dla swych pociech. I całkiem jak u Crivellego, rozdwojonym ogonkiem rzucała cień na belkę.

Był to jeden z ostatnich już obrazów malarza, cztery lata przed śmiercią namalowany dla kościoła San Francesco w małej miejscowości Matelica. Zamówili go do spółki pan tej posiadłości Ranuzio Ottone i przełożony franciszkanów, i obaj zapłacili artyście: jeden – sześćdziesiąt dukatów, a drugi – trzysta dziesięć florenów. Obraz nazywany jest *Madonna z jaskółką* albo *Pala Ottone* od nazwiska fundatora.

Podobają mi się też niektóre typy ludzkie. Na przykład na obrazie *Wręczenie kluczy świętemu Piotrowi* (dziś w Berlinie) zza tronu Matki Bożej wychyla się jakiś sędziwy biskup i zerka na ten klucz. Co za wspaniała fizjonomia! Stara, pobrużdżona twarz okolona siwymi bokobrodami, bezwiednie zaciśnięte cienkie wargi, jak to w grymasie zamyślenia, uważne spojrzenie... Coś wspaniałego.

I jakby dla kontrastu starości z młodością, na kolanach Matki Bożej posadził malarz drobniutkie dzieciątko. To oczywiście Jezus, ale namalowany niczym dziewczyneczka, w krótkiej aksamitnej zielonej sukieneczce, z zawieszonym na szyi czerwonym koralem chroniącym przed złym urokiem. Słodka pyzata istotka o nieodpartym wdzięku dziecka.

Ręce pełne wyrazu

Dla Crivellego niezwykle ważnym środkiem wyrazu były ręce. Szczególna gestykulacja, przesadna smukłość palców albo wszystkie żyły na wierzchu – jego ręce wprost mówią, żyją

własnym życiem. Matka Boska na wspomnianym wcześniej berlińskim obrazie podaje Piotrowi ciężki, ogromny złoty klucz, ale trzyma go delikatnie dwoma paluszkami prawej ręki, tak jakby trzymała motylka.

Jest też inna ręka, która pozostaje w pamięci widza na zawsze: to dłoń martwego Chrystusa z *Opłakiwania* ze zbiorów Brery w Mediolanie. I choć Maria Magdalena ją podtrzymuje, dłoń bezwładnie opada, naciągając skórę i rozwierając szeroko otwartą ranę pośrodku grzbietu dłoni. Rana nabiera kształtu otwartych ust... Maria Magdalena wpatruje się w tę krzyczącą ranę jak porażona.

Jest to fragment nastawy ołtarzowej z byłego kościoła San Francesco w Fabriano, gdzie 9 stycznia 1490 roku Crivelli zobowiązał się wykonać *Pietę – secundum modum et formam que ipsi Domino Carlo videbitur*, „w kształcie i sposobie, jaki sam pan Carlo uzna za właściwy", jak zapisano w kontrakcie odnalezionym w miejscowym archiwum. Franciszkanie napisali tak, bo mieli do niego zaufanie i wierzyli, że jak coś zrobi, to będzie dobrze. I tak było. A dla ich konfratrów z Montefiore namalował równie wspaniałe *Opłakiwanie* (dziś w londyńskiej National Gallery). Tam pokazał dwa małe aniołki, dzieciaki przytulone do głowy martwego Chrystusa i bardzo, bardzo zasmucone...

I choćby dla tych kilku ocalonych desek Carolus Crivellus Venetus zasługuje na wieczną pamięć.

GAWĘDA 25
CORREGGIO – MALARZ, KTÓRY OTWORZYŁ NIEBIOSA

Antonio nieszczęsny?

Nawet w opracowaniach historycznych zdarza się, że pewne opinie kształtuje plotka. W żywocie Antonia Allegriego plotka zadomowiła się na długie wieki. Utrwalił ją pewien list napisany prawie pięćdziesiąt lat po śmierci artysty, a cytowany przez wielu kolejnych autorów jego biografii:

> Wściekłość mnie ogarnia i nie mogę powstrzymać łez na myśl o losie tego nieszczęsnego Antonia, wielkiego człowieka, jeżeli w ogóle to był człowiek, a nie anioł wcielony, który tkwił tu zapomniany, żył pozbawiony sławy i umarł w biedzie.

Tak napisał w 1580 roku znany boloński malarz Annibale Carracci do swego brata Ludovica, także malarza. Napisał to, co

usłyszał w Parmie. I ten jeden zwykły list na kilka wieków narobił niezwykłego zamieszania w literaturze na temat Correggia. Bo badacze uwierzyli w każde słowo Caracciego. Tymczasem okazuje się, że prawie nic z tego nie jest prawdą. Ani Correggio nie był aż tak nieszczęsny, ani tak biedny, ani zapomniany za życia. Przeciwnie, to jeden z tych malarzy nigdy niezapomnianych ani pozbawionych sławy – w dokumentach występuje wręcz jako *celeberrimo pittore*, „najsławniejszy malarz". Nie miał też, jak podają dawniejsi biografowie, mnóstwa dzieci, które pozostawił w nędzy, bo miał ich raptem czworo, co na tamte czasy było liczbą skromną, i zdołał dobrze je wyposażyć.

Skąd aż tyle nieścisłości? Ano między innymi właśnie z plotek, z takich niesprawdzonych źródeł, jak ów chwytający za serce list Carracciego, a także z błędnych domniemań.

Dochodzenie do prawdy

Stosunkowo niedawno włoscy historycy sztuki zaczęli bardziej cenić źródła historyczne pozornie niemające nic wspólnego ze sztuką, jak na przykład księgi rachunkowe, i penetrować archiwa pod kątem dokumentów dotyczących losów artystów. I wypłynęły stare papiery niezmiernie interesujące. W wypadku Antonia Allegriego należało zmienić nawet datę jego urodzenia; przyszedł na świat w 1494 roku, a nie – jak sądzono – w 1489.

Jego niezwykle skromne pochodzenie i bieda rodziców także okazały się nieprawdą. Ojciec malarza, niejaki Pellegrino Allegri, który przyjął nazwisko od miasteczka Allegri, skąd pochodził, był bardzo zamożnym kupcem – z powodzeniem handlował suknem – i stać go było na zapewnienie synowi znakomitej edukacji

w duchu humanizmu. Wybitnie uzdolniony chłopiec miał prywatnych nauczycieli, w tym nawet pewnego słynnego profesora uniwersyteckiego. Mieszkali w Correggio, skąd przydomek artysty, miejscowości pomiędzy Parmą i Reggio Emilia. Nawiasem mówiąc, Allegri to po łacinie Laetus, i taką sygnaturę można znaleźć na jego obrazach.

Pierwszym nauczycielem malarstwa został brat ojca Lorenzo Allegri, malarz. Potem był Francesco Bianchi w Modenie. Ale to nie uzasadnia wysokiego poziomu artystycznego młodego Correggia i geneza jego malarstwa ciągle pozostaje tajemnicą dla historyków sztuki. Dawniej przyjmowano za pewnik, że przebywał w warsztacie znakomitego Andrei Mantegni, a teraz się okazało, że do Mantui trafił po raz pierwszy sześć lat po śmierci Mantegni. Tak więc nadal „geniusz parmeński stanowi jedną z najniezwyklejszych zagadek epoki Odrodzenia", jak ponad sto lat temu napisał Muratow.

Panem miasteczka Correggio był hrabia Gilberto Manfredi, który lubił otaczać się humanistami i który cenił sztukę. Gdy doszły go wieści o nadzwyczajnych zdolnościach młodzieńca, wraz z małżonką Veronicą Gambarą otoczył chłopca opieką. Dokumenty poświadczają długoletnie zażyłe stosunki artysty z rodziną Manfredich, a hrabina w listach nazywa Antonia „naszym malarzem". Kiedy w 1511 roku miasteczku zagroziła dżuma, to właśnie hrabia Gilberto, uciekając z Correggio, po raz pierwszy zabrał siedemnastoletniego malarza do Mantui. Tam przedstawił go na dworze Gonzagów. Zachwycony ich kolekcją i oszołomiony mnogością doskonałych obrazów – a przypomnę, że to czasy Isabelli d'Este, która w pałacu w Mantui z zapałem

gromadziła dzieła sztuki – młodziutki malarz na widok tego wszystkiego z dumą wykrzyknął: *Anche'io sono pittore!* Ja również jestem malarzem! I rzeczywiście został malarzem Gonzagów, jak również bywalcem w ich pałacu. Książę płacił mu miesięczną gażę na poczet stopniowo wykonywanych obrazów.

Śliczna koniuszanka

Mantua okazała się szczęśliwa dla malarza również pod innym względem: wypatrzył tam sobie żonę, prześliczną Girolamę Merlini. Była to sierota, córka nadwornego koniuszego Gonzagów, która w tym czasie boleśnie przeżywała żałobę po śmierci swego ojca. Nie chciało się jej żyć. Mając lat piętnaście, sporządziła testament i szykowała się na tamten świat. Ale kiedy w 1520 roku, jako szesnastolatka, zawarła małżeństwo ze starszym o dziesięć lat malarzem, wróciła jej chęć do życia. Stworzyli bardzo zgraną parę, a jej delikatne rysy Antonio z upodobaniem nadawał swoim świętym i mitologicznym bohaterkom. Jest w Luwrze taki obraz *Zaślubiny mistyczne świętej Katarzyny*, na którym i Matka Boska, i święta Katarzyna mają twarz młodziutkiej Girolamy.

Małżonkowie osiedli na stałe w Parmie, na przedmieściu zwanym Pescarą, nieopodal kościoła San Giovanni Evangelista, w którym Antonio właśnie zdobił kopułę nowatorskimi freskami.

Rok po ślubie przyszedł na świat syn Pomponio, w przyszłości malarz (niestety słaby), a potem urodziły się jeszcze trzy córki.

Były to dobre lata dla malarza, lata tłuste. Artysta miał liczną klientelę, tak wśród książąt i szlachty, jak też wykształconych

mieszczan i zgromadzeń zakonnych. Zdobył rozgłos, miał dobre dochody.

Szczęśliwy okres nie trwał jednak długo.

Żałoba i śmierć

W 1528 roku spadła na Antonia pierwsza żałoba, kiedy umarł ukochany stryj Lorenzo. A dwa lata później zmarła zaledwie dwudziestosiedmioletnia małżonka. Malarz powrócił do rodzinnego Correggio, gdzie jeszcze żył jego ojciec. Nabył jakieś posiadłości ziemskie, bo był człowiekiem zamożnym, wbrew temu, co napisał Vasari, że dla powiększającej się rodziny „pragnął bezustannie oszczędzać, wskutek czego popadł w taką biedę, że już gorsza nie mogła być".

Pod względem materialnym wszystko układało się dobrze. Nieszczęście przyszło z innej strony – choć całkiem zdrów, 5 marca 1534 roku Allegri nagle zmarł, przeżywszy żonę zaledwie o cztery lata. Pozostawił czwórkę małoletnich dzieci i niedokończone obrazy. Zmarł przed czterdziestką.

Na co? Nie wiadomo na pewno. W księdze zmarłych zapisano, że na *un malore impreveduto* – chorobę nieprzewidzianą. Dokładniej (tylko nie wiemy, czy zgodnie z prawdą) opisał to Vasari jakieś dwadzieścia lat później:

> Opowiadają, że zarobiwszy w Parmie sześćdziesiąt skudów w monecie, z jakiegoś powodu chciał je zanieść do Correggio i z tym ciężarem ruszył pieszo w drogę. Wskutek upału i rozgrzania napił się wody dla orzeźwienia, po czym położył się do łóżka z wysoką gorączką i już się nie podniósł.

Wygląda na to, że malarz zmarł na zapalenie płuc. Pochowano go nazajutrz w kościele San Francesco, gdzie nad głównym ołtarzem wisiał obraz *Madonna ze świętym Franciszkiem*, od którego zaczęła się kariera artysty zaledwie dwadzieścia lat wcześniej.

Dziś *Madonna ze świętym Franciszkiem* znajduje się w Dreźnie. Ponieważ jednak dysponujemy szczegółowymi materiałami dotyczącymi tego obrazu, zatrzymajmy się na chwilę przy kulisach jego narodzin.

Dzieje jednego obrazu

Znamy testament niejakiego Quirina Zuccardiego z lipca 1514 roku, na mocy którego franciszkanie w Correggio mieli otrzymać dom jako wyrównanie kosztów za nastawę ołtarzową w ich kościele, bo tę zmarły pragnął im ufundować. Ponieważ ocalały klasztorne księgi rachunkowe, znamy wszystkie detale wiążące się z tą sprawą. Otóż spadkobierca Zuccardiego wolał zatrzymać dom dla siebie, a franciszkanom zapłacił za obraz gotówką: dziewięćdziesiąt pięć dukatów i siedemdziesiąt cztery soldy. Miesiąc po śmierci fundatora przełożony franciszkanów Antonio – prawdopodobnie najbliższy krewny zmarłego, bo nosi to samo nazwisko – wraz z pomocnikiem i z notariuszem udał się do domu malarza, żeby zamówić obraz. I tam spisano umowę. Gwarantem umowy z dwudziestoletnim artystą był jego ojciec Pellegrino. Malarz otrzymał zaliczkę, pięćdziesiąt dukatów w złocie, a drugie tyle miał dostać po ukończeniu dzieła. W październiku zamówiono odpowiednią deskę, wiadomo nawet, u kogo (u stolarza zwanego mistrzem Pietrem Landinim), a Correggio w tym czasie pracował

nad kartonami, czyli nad projektem. Miał zacząć malować w listopadzie. 24 marca 1515 roku u kowala Luki zakupiono gwoździe do ramy, a poza tym zapłacono za złoto w folii pewnie do jej pozłocenia. 4 kwietnia Correggio otrzymał drugą część zapłaty. Wynika z tego, że malarz wykonał nastawę w ciągu niespełna pięciu miesięcy.

Ten piękny obraz, który wywołał powszechny zachwyt, wisiał w kościele San Francesco aż do 1638 roku, kiedy to panujący książę Franciszek I z Modeny po kryjomu go skonfiskował, najzupełniej bezprawnie przywłaszczył i zastąpił kopią, co wywołało skandal i bezskuteczne protesty obywateli Correggio. W 1746 obraz – jako własność prywatna panującego Franciszka III – w rezultacie wyprzedaży stu arcydzieł ze zbiorów d'Este przeszedł do kolekcji Augusta III Sasa, króla Polski, i choć nabyty częściowo za polskie pieniądze, znalazł się w saskiej Galerii Drezdeńskiej.

Mitologia w żeńskim klasztorze

Dzięki franciszkanom nazwisko Antonia stało się głośne. Sypnęły się zamówienia na obrazy i na malowidła ścienne. W 1520 roku panna ksieni benedyktynek w Parmie zamówiła u Correggia dekoracje ścienne rozmównicy w klasztorze San Paolo według programu ikonograficznego ułożonego przez zaprzyjaźnionego humanistę i poetę. Malarz stworzył cykl dekoracji, wykazując wielkie umiejętności techniczne, ponieważ zastosował tu iluzję przestrzeni, jakiej wtedy jeszcze nie znano. Tylko Mantegna zrobił przed nim coś w tym rodzaju – otworzył niebo nad głowami mieszkańców jednej z komnat w pałacu

w Mantui. Correggio nie namalował nieba, ale wprowadził udane nisze z udanymi nagimi rzeźbami, wprowadził putta, trzy nagie gracje, boginie i bożki – słowem, powiało antykiem. Była to dekoracja zdecydowanie pogańska i dość zaskakująca jak na żeński klasztor. Niezłym oryginałem musiała być owa ksieni Giovanna, skoro Rzym już wcześniej nakazał jej zamknąć klasztor. Ale dla malarza było to przygotowanie do znacznie poważniejszego zadania, które otrzymał latem 1520 roku. Miał wymalować kopułę w kościele San Giovanni Evangelista w Parmie.

Wizja świętego Jana na czaszy kopuły

Dzięki zachowanym księgom rachunkowym wiemy, że 6 lipca 1520 roku malarz otrzymał pierwsze trzydzieści dukatów. Przez cztery lata wypłacono mu w ratach dwieście siedemdziesiąt dwa dukaty. Po czym podpisał dokument, w którym stwierdził, że czuje się *contento* i *satisfatto* – to znaczy całkowicie zadowolony z wynagrodzenia.

Od sierpnia 1520 roku do stycznia 1524 roku Correggio wypełniał czaszę kopuły zdumiewającymi freskami. Ukazał wizję świętego Jana, który wraz z apostołami obserwuje znikającego w przestworzach Jezusa. Dlatego malowidło to nazywa się niekiedy *Wniebowstąpieniem Jezusa*. Malarz uzyskał wspaniały efekt otwartych niebios, pełną złudę przestrzeni. Wkrótce Parma zapragnie podobnej dekoracji dla swej katedry.

Otwarte niebo w katedrze parmeńskiej

3 września 1524 roku maestro Antonio, jak nazywają Correggia w dokumentach, podpisał umowę na freski w katedrze parmeńskiej. Warunki ustalili *domini fabricanti*, dosłownie: panowie fabrykanci, co po polsku brzmi nieco z marksistowska i śmiesznie, ale co oznacza radę budowy katedry, bo *fabrica* to „budowa", a więc „panowie budujący". Otóż ci panowie przeznaczyli dla malarza za jego trud tysiąc dukatów w złocie, nadto sto dukatów na złotą farbę i jeszcze sto na inne materiały, w sumie – jak maestro ręką własną zapisał – tysiąc dwieście dukatów. A wszystko na *quelle istorie mi sara dicte*, czyli temat, jaki mu podadzą. Tym tematem miało być Wniebowzięcie Matki Bożej umieszczone na kopule. I w ciągu kolejnych czterech lat pracy, po doświadczeniach zdobytych w kościele San Giovanni Evangelista, Correggio zapełnił kopułę katedry żądaną treścią.

Widziałam ten fresk, jest niezwykły. Malowidło śmielsze, z większym jeszcze rozmachem potraktowane niż poprzednie. Dynamiczne, z tłumem lewitujących postaci zatopionych w pierścieniach puchatych obłoków na niebie – te kręgi chmur oblepiają kopułę dokoła, a im wyżej, tym są węższe, co sprawia, że niebo wciąga nasz wzrok, oddala się, daje iluzję niezwykłej głębi. To już barok, jakiś spektakl w zaświatach. Pisze o tym Muratow:

> Całe wnętrze kopuły wypełniają gęste białe obłoki przetykane złotem, przez które gdzieniegdzie przeziera skrawek błękitu. Spośród topniejących zwałów owej niezwykłej materii [...] wyłaniają się bohaterowie i bogowie nowego Olimpu, półnadzy apostołowie Chrystusa. Oto przed nami empireum, nowy żywioł wyzbyty ziemskiego ciężaru, a zarazem tak zwarty, że można go dotknąć i oprzeć na nim stopę. Przebijając z pewnym wysiłkiem ów żywioł,

> tonąc w nim, ginąc i znów pojawiając się we wnętrzu kopuły katedralnej, zastępy aniołów wzlatują śladem wstępującej w niebo Matki Bożej.

Ale... gdzie ta wstępująca do nieba Matka Boża? I kim jest postać o gołych nogach, umieszczona w centrum kopuły na samym szczycie, która w zupełnej pustce skacze z nieba? Czy tak winno się witać Madonnę w niebie? Bo to podobno archanioł Michał, który wychodzi Jej na spotkanie. Ładne mi spotkanie Najświętszej Panny! Kojarzy się raczej ze skokiem do wody... Ten fresk, w naszych oczach wprost genialny, nie znalazł uznania w oczach współczesnych. Niejasny, zbyt nowatorski, zbyt dynamiczny. Correggio tak się zapamiętał w oddaniu przestworzy i kłębowiska ciał, że zapomniał o temacie, o tych „istoriach" podyktowanych „przez panów fabrykantów".

Skrytykowany, musiał odczuwać gorycz. Jego wizja i talent tym razem nie spotkały się z uznaniem. Po ukończeniu części malowidła, która według projektów stanowiła połowę całej dekoracji katedry, artysta zrezygnował z dalszej pracy. A że w tym czasie owdowiał, porzucił Parmę i powrócił z dziećmi do rodzinnego Correggio.

Przez wszystkie te lata pracy nad freskami przyjmował też zamówienia na pojedyncze obrazy religijne na desce. Najsłynniejsze są dwa, z racji oświetlenia nazywane: pierwszy – *Dniem*, drugi – *Nocą*, malowane dla dwóch zupełnie różnych odbiorców w latach dwudziestych XVI wieku.

Jak to malarz od fundatorki prosiaka dostał...

Pierwszy, zwany *Dniem*, to *Matka Boska ze świętym Hieronimem* (dziś w Galerii Parmeńskiej). Obraz ten zamówiła w 1523 roku pewna zamożna wdowa, donna Briseida Bergonzi, żeby wypełnić wolę zmarłego męża. Obraz miał zawisnąć nad ołtarzem prywatnej kaplicy grobowej państwa Bergonzi w kościele San Antonio w Parmie. I teraz zaczyna się historia, którą można by zatytułować: „Jak to malarz od fundatorki prosiaka dostał". Bo artysta ukończył deskę dopiero po pięciu latach, ale za to oprócz obiecanych czterystu imperiałów (tak nazywano liry cesarskie, a pięć lirów to był złoty dukat), czyli oprócz odpowiednika osiemdziesięciu dukatów, otrzymał od wdzięcznej wdowy prosiaka, dwie fury chrustu na opał i ileś tam miar zboża. Bardzo hojna była ta wdowa!

Na obrazie święty Hieronim, tłumacz Biblii, pokazuje owoc swej pracy Dzieciątku siedzącemu na kolanach Matki, a ciężką Świętą Księgę podtrzymuje anioł. Ponieważ jednak fundator pragnął, by na obrazie pojawiła się koniecznie Maria Magdalena, artysta zignorował chronologię i po drugiej stronie malowidła umieścił świętą o kilkaset lat starszą od Hieronima. Pejzaż w tle wyraźnie pokazuje, że scena dzieje się za dnia, a trzeba przyznać, że Correggio był mistrzem w oddawaniu światła.

Ale i na tym obrazie, jak na kopule katedralnej, artysta wprowadził pewne novum, zachwiał dotychczasową estetyką. Zaproponował styl, który po wiekach nazwano manieryzmem. Hieronima ustawił bokiem na lewej krawędzi obrazu, bardzo blisko nas, robiąc z niego półnagiego atletę. Święty jest zdecydowanie za wielki w stosunku do pozostałych bohaterów malowidła. Po prawej stronie nachyla się ku Dzieciątku

dziwacznie wygięta Maria Magdalena, której górna połowa ciała w głębi obrazu jest mocno skrócona w stosunku do dolnej, usytuowanej blisko nas. Coś tu zaczyna się dziać dziwnego. Ale obraz nie wywołał oporów. Uznano, że kolorystyka jest wspaniała, zwłaszcza szata Marii Magdaleny, w kolorze płynnego złota, a przejrzyste powietrze i przyroda w głębi są niezwykle prawdziwe; dlatego obraz nazwano *Dniem*. Poza tym podobał się miękki sposób malowania, bo Correggio, podobnie jak Leonardo, stosował sfumato, umiał wprowadzić tę cudowną mgiełkę łagodzącą kontury.

Obraz zdobił kaplicę grobową Bergonzich aż do czasu rozbiórki kościoła na początku XVIII wieku, kiedy to całą Parmę z upodobaniem przebudowywano w stylu weduty, mówiąc złośliwie. I wtedy obraz przeniesiono do kanonii. Ale w 1749 roku, żeby przypadkiem nie trafił w ręce Augusta III Sasa, jak tyle innych dzieł zrabowanych przez księcia Modeny i odprzedanych Sasowi, umieszczono go w katedrze. W 1755 roku trafił do akademii, żeby malarze mogli go swobodnie kopiować, a w 1765 roku zakupił go rząd Parmy. Wkrótce stał się łupem wojennym Napoleona, wielkiego, jak wiadomo, łupieżcy sztuki, i znalazł się w Paryżu, ale po kongresie wiedeńskim w 1816 roku szczęśliwie powrócił do Parmy, tyle że już do galerii. Jak widać *habent sua fata picturae*...

Noc

Drugi obraz, zwany *Nocą*, to *Pokłon pasterzy*, kolejne arcydzieło parmeńskiego geniusza. Dziś znajduje się w Galerii Drezdeńskiej.

Zamówił ten obraz niejaki Pratoneri z Reggio Emilia jesienią 1522 roku, także do swojej prywatnej kaplicy w kościele San Prospero. Obiecał czterdzieści siedem dukatów, zadatku dał siedem i pół dukata i uzyskał zapewnienie malarza, że wykona mu obraz „cały wspaniały, gdzie będą namalowane Narodziny Pana Naszego z postaciami, jakie maestro przyniósł mi pokazać, a wykonane jego ręką". Tak brzmi fragment umowy, jaką do dziś przechowuje się w Archiwum Państwowym w Modenie. Czy fundator dożył ukończenia obrazu, nie wiemy, bo artysta, zajęty przecież freskami, inne obrazy malował bardzo długo. Nad tym pracował aż osiem lat, ale wynik był wspaniały.

Otwarta ze wszystkich stron stajnia, w niej śliczna Matka Boża klęczy nad Dzieciątkiem ułożonym na podmurówce wymoszczonej słomą, za Madonną stoi osiołek, którego Józef odciąga za ucho od Dzieciątka, po lewej stronie ukazane są trzy osoby – dwaj pasterze i kobieta – nad nimi fruwający aniołowie, a w głębi świat zatopiony w mroku nocy. Jest to jedyny nokturn w twórczości Correggia, ale z jakim mistrzostwem operuje tu artysta światłem! Wprowadził bowiem dwa rodzaje światła: jedno w głębi obrazu, od łuny na niebie na zachodzie, drugie – w środku kompozycji, emanujące od Dzieciątka blaskiem niezrozumiałym z fizycznego punktu widzenia. To światło jest tak silne, że razi kobietę, która przyszła z pasterzami i teraz mruży oczy, osłaniając je ręką.

Na tym obrazie posłużył się malarz inną miarą niż na poprzednim, postacie są mniejsze, harmonijnie rozmieszczone, ale i tu na pierwszym planie na samej krawędzi obrazu umieścił muskularnego mężczyznę – pasterza, który stoi na szeroko rozstawionych i ugiętych nogach, z ogromną laską w ręce, całkiem

jakby odpychał niewidoczną łódź od brzegu. Drugą ręką sięga do potarganych włosów, jakby miał zamiar podrapać się ze zdumienia, bo nie pojmuje, co tu się tak naprawdę dzieje.

Jak pamiętamy, fundator zapłacił za obraz czterdzieści siedem dukatów. Ale sto dziesięć lat później panujący miłościwie książę Modeny Franciszek I bez żenady nakazał przewieźć nastawę do Modeny właśnie. A jeszcze sto lat później, w 1746 roku, jego potomek Franciszek III, żeby ratować swoje finanse, sprzedał *Noc* Augustowi III Sasowi, który, jak wspomniałam, również za polskie pieniądze chętnie kompletował swą drezdeńską kolekcję.

Ukryty autoportret

Jak Antonio Correggio wyglądał? Długo się tego tylko domyślano. Antonio bowiem chętnie portretował swoją żonę, ale siebie prawie nigdy. Z trudem udało się wyłuskać jego podobiznę wśród tłumu głów świadków Wniebowstąpienia Matki Bożej ukazanych na kopule katedry parmeńskiej: widzimy regularne rysy, duże oczy, prosty nos, gęsty wąs i brodę – sympatyczną twarz. Ponieważ obok umieścił dwóch innych mężczyzn niezwykle do niego podobnych, tyle że dużo starszych, wydaje mi się, że Correggio sportretował tu ojca i stryja. W owym czasie właśnie, kiedy malował kopułę katedry, zmarł jego ukochany stryj Lorenzo, nie byłoby więc w tym nic dziwnego, gdyby zapragnął uwiecznić najbliższych.

Vasari jest pełen uznania dla niezwykłych zdolności malarskich Correggia, a także dla jego skromności. „Ani się nie wynosił, ani nie uważał, że wie, jak tworzy się sztukę – napisał w jego biografii. I dodał z głębokim przekonaniem: – Na pewno Correggio

zasłużył na najwyższe uznanie za życia, a po śmierci na chwałę w mowie i w piśmie”.

GAWĘDA 26
ZAPROWADZI MALARSTWO DO NIEBIOS – PONTORMO

Dwudziestego szóstego maja 1494 roku w miasteczku Pontorme w pobliżu Florencji niejaka Alessandra di Pasquale di Zanobi, małżonka malarza Bartolomea Carucciego, wydała na świat syna. Otrzymał imię po dziadku ze strony ojca – Jacopo, a w przyszłości przydomek od rodzinnego miasta – Pontormo.

Ojciec Jacopa był uczniem sławnego Ghirlandaia. Ponieważ dawniej wszelkie koligacje ze strony ojca określano mianem „po mieczu", a matki „po kądzieli", mały Carucci był, żartobliwie mówiąc, wnukiem „po pędzlu" Ghirlandaia. Ale że ojciec osierocił chłopca, gdy ten miał zaledwie pięć lat, nie zdążył mu nic z tego spadku przekazać.

Sierota boża

W 1504 roku, pięć lat po ojcu, zmarła matka Jacopa. Chłopca i jego młodszą siostrę wzięli na wychowanie dziadkowie. Ale i dziadek wkrótce zmarł. Dziećmi zajęła się babcia po kądzieli, pani Brigida; na taką babcię wówczas mówiło się *mona*. Otóż *mona* Brigida posłała wnuka do szkoły, żeby się nauczył czytać i pisać, a także by poznał podstawy łaciny. Ona też zaszczepiła mu zasady dobrego wychowania, bo wiemy od Vasariego, który znał artystę osobiście, że Pontormo był bardzo uprzejmy, grzeczny, miły w obejściu i nigdy mu woda sodowa do głowy nie uderzyła; pozostał skromnym człowiekiem także w latach sławy.

A ponieważ chłopiec koniecznie chciał zostać malarzem, *mona* Brigida, gdy miał około trzynastu lat, zawiozła go do Florencji i oddała pod opiekę dalekiemu krewnemu – niejakiemu Baptiście, szewcowi – z prośbą, by umieścił wnuka w pracowni jakiegoś dobrego malarza. W 1508 roku, wiedziona zapewne złym przeczuciem, powierzyła jego majątek urzędowi sprawującemu pieczę nad sierotami, który odtąd zarządzał skromną ojcowizną Jacopa. I wkrótce potem zmarła. Poza siostrą, która też umrze zaledwie po ukończeniu dwudziestu lat, chłopiec nie miał już na świecie nikogo.

Mistrzowie artysty

Najpierw trafił do pracowni samego Leonarda da Vinci, niestety tylko na rok, bo znakomity malarz właśnie opuszczał Florencję. Przed wyjazdem jednak, w końcu 1508 roku, przekazał chłopca w ręce doskonałego mistrza Piera di Cosimo. Ten zaś, starszy już człowiek i wielki ekscentryk, przekazał Jacopa dwóm mistrzom z pracowni zwanej San Marco, bo działającej przy dominikańskim

klasztorze San Marco i przesiąkniętej duchem pobożności Savonaroli. Byli to fra Bartolomeo i Mariotto Albertinelli. Jacopo z pożytkiem spędził u ich boku jakieś dwa lub trzy lata, po czym około 1512 roku znów zmienił mistrza i trafił pod opiekę Andrei del Sarto. Prawdopodobnie to z nim odbył podróż do Rzymu, gdzie sycił wzrok dziełami wielkich współczesnych – Michała Anioła i Rafaela. Po roku del Sarto odsunął od siebie młodego malarza, podobno z powodu zawiści zawodowej, przynajmniej tak napisał Vasari. Ale teraz Pontormo, który dużo skorzystał w każdym z wymienionych warsztatów, był już gotowy do samodzielnej pracy.

„...zaprowadzi malarstwo do niebios”

Jacopo Pontormo całe swoje życie związał z Florencją; nie ciągnęło go w szeroki świat. Dopiero w XX wieku jego obrazy przepłynęły ocean. On malował albo w samym mieście, albo w jego okolicach. Najwięcej zleceń otrzymał od Medyceuszy. Jego start zawodowy zbiegł się z wyborem pierwszego z nich, Giovanniego, na papieża znanego pod imieniem Leon X. Wtedy to właśnie, w 1513 roku, księża z kościoła Santa Maria zamówili u Pontorma dwie postacie alegoryczne: Wiarę i Miłosierdzie po bokach papieskiego herbu w portyku. Dziś malowidło to jest niemal niewidoczne. Szkoda, bo patrząc na ten fresk, Michał Anioł Buonarroti wypowiedział znamienne słowa: „Jeśli ten młodzieniaszek nadal będzie się tak rozwijał, zaprowadzi malarstwo do niebios”. Słowa te zapisał Vasari, który wiele czasu spędził na rozmowach z Michałem Aniołem.

Na zlecenie aż trzech innych Medyceuszy – papieża Klemensa VII, księcia Aleksandra i Kosmy I – Pontormo kolejno dekorował ich podmiejskie rezydencje w Poggio a Caiano, w Careggi i w Castello. Niestety, wszystkie te dekoracje, malowane olejno na suchym tynku, prędko zniszczały. Przepadł również inny owoc wieloletniego trudu artysty – zamówione przez Medyceuszy freski w chórze kościoła San Lorenzo. Z prac Pontorma wykonywanych dla przedstawicieli tego rodu ocalały jedynie portrety, od dawna rozproszone po kolekcjach muzealnych. Wśród nich na szczególną uwagę zasługuje namalowany w 1537 roku piękny portret małego Kosmy u kolan matki, Marii Salviati (dziś w zbiorach Walters Art Gallery w Baltimore). Jest to pierwszy od czasów starożytnych portret podwójny.

Z innych ocalonych dzieł Pontorma, już niemających nic wspólnego z Medyceuszami, pierwsze miejsce pod względem urody zajmuje, jak sądzę, dekoracja kaplicy Capponich w kościele Santa Felicita, o której chciałabym opowiedzieć dokładniej, ale najpierw dokończmy biografię artysty.

Wykupić zastawiony płaszcz...

Choć wcześnie dostrzeżono talent artysty, Jacopo długie lata żył w ogromnym ubóstwie. Płacono mu niskie honoraria, bo nie umiał się targować. Wiadomo z zachowanych ksiąg rachunkowych pewnego zgromadzenia, dla którego w krużgankach klasztornych wykonał fresk *Nawiedzenie*, że otrzymał za niego zaledwie pięć dukatów w złocie. Nie wiemy wprawdzie, ile czasu tej pracy poświęcił, ale można przypuszczać, że około dwóch lat, bo takie zazwyczaj miał tempo. Rocznie wypadałoby więc po dwa i pół

dukata... Sytuacja wyglądała nieco lepiej w latach późniejszych, kiedy dekorował wspomniane podmiejskie wille Medyceuszy, bo wówczas otrzymywał regularnie wynagrodzenie miesięczne, a być może miał też zapewniony wikt.

Wiadomo od Vasariego, że Pontormo nie miał wielkich wymagań materialnych i zawsze żył bardzo skromnie. Kiedy książę Aleksander chciał nagrodzić talent artysty – jak zapisał Vasari – i przez swego ochmistrza spytał malarza, co chciałby otrzymać za swoją pracę, Jacopo odpowiedział, że pragnie jedynie kilka talarów, by wykupić zastawiony płaszcz. Rozbawiony książę przekazał malarzowi pięćdziesiąt dukatów i na dodatek jakieś dary w naturze, ale ochmistrz miał nie lada kłopot, żeby artysta zechciał to przyjąć!

Siedziba fantasty i samotnika

W 1529 roku, podczas oblężenia Florencji przez wojska cesarskie, a więc w okresie najmniej sprzyjającym stabilizacji, Jacopo nabył od Szpitala Niewiniątek zrujnowany dom z ogrodem przy via Laura. Długo go remontował. Ponieważ nie zawsze dysponował gotówką, murarzowi płacił w obrazach. W końcu, za *Madonnę z Dzieciątkiem* i portret papieża, miał własny dom. Vasari opisał go „bardziej jako siedzibę dziwaka i samotnika niż mieszkanie". Do sypialni i pracowni na piętrze można było się dostać tylko po drabinie, którą Jacopo wciągał na górę za pomocą linki na bloczku. Było to tak pomyślane, że nikt poza nim nie mógł tam wejść.

Podobnie robiły w średniowieczu mniszki, gdy chciały bezpiecznie żyć w odosobnieniu. W Asyżu w klasztorze Santa

Clara od frontu na wysokości piętra do tej pory znajdują się drzwi wejściowe, do których nie prowadzą żadne schody. Siostry też w razie potrzeby spuszczały drabinę. Jacopo skorzystał ze starego sposobu. Najwyraźniej potrzebował samotności i nie miał ochoty, żeby mu się po pracowni kręcili jacyś ludzie. Vasari pisze o tym jak o dziwactwie, nazywając Pontorma fantastą, dziwakiem i samotnikiem, ale może mu trochę i zazdrościł, bo zaraz go usprawiedliwia: „Co do samotności, zawsze słyszałem, że jest najprzyjaźniejsza dla pracy umysłu".

Pontormo szukał samotności nie tylko podczas pracy. Unikał również wielkich uroczystości, odczuwał lęk przed tłumem, bał się stratowania. Najlepiej czuł się w ciszy własnej pracowni, gdzie lepił sobie modele z gliny, rysował na kartonie projekty fresków, malował i snuł fantastyczne wizje. A za kotarą miał ukryte łóżko, gdzie mógł się przespać.

Wielki oryginał

Zamknięty, skłonny do zadumy, milczek. Może to okrutna seria śmierci wszystkich bliskich, która tak boleśnie go dotknęła w dzieciństwie i na progu młodości, spowodowała melancholijne usposobienie, nieśmiałość i pewne dziwactwo? Do końca życia pozostał samotny, nie ożenił się i nie związał z żadną kobietą. Nie miał nikogo, kto na co dzień troszczyłby się o jego ubranie czy jedzenie. Sam na takie sprawy nie miał czasu ani ochoty, toteż pisze Vasari, że Jacopo do elegantów nie należał, prezentując wygląd „raczej zaniedbany". Nie przyjął też żadnej służącej, pichcił sobie sam, chyba że zachęcony przez przyjaciół, bo był lubiany, wpadał z nimi do jakiejś gospody. Dopiero schorowany

i starzejący się przyjął do domu, ale na krótko, osiemnastoletniego ucznia Baptistę, sierotę z przytułku.

Kaplica w kościele Santa Felicita

Wróćmy teraz do wspomnianej kaplicy Capponich w kościele Santa Felicita. Kościół ten znajduje się tuż za Ponte Vecchio, przy ulicy wiodącej do Palazzo Pitti. Jest niezmiernie stary, bo pochodzi z IV wieku, ale tylekroć go przebudowywano, że dziś już w niczym nie przypomina wczesnochrześcijańskiej bazyliki. I to w nim właśnie wciąż tkwi na swoim miejscu arcydzieło Jacopa Pontormo.

Lodovico Capponi był przedstawicielem zamożnej Florencji. Należał do rodziny wzbogaconej na handlu tkaninami i współdecydującej o losach miasta w XV i XVI wieku. Kaplicę nabył na własność 22 maja 1525 roku. Przekroczył już wówczas czterdziestkę, a że od wieku chłopięcego uwijał się w rzymskiej filii florenckiego banku Martellich i za żonę pojął córkę swego pryncypała Mariettę, zdążył przez te ćwierćwiecze zgromadzić wystarczający kapitał, by powrócić na łono ojczyzny i zrobić coś dla świetności swego rodu.

Lodovico, kierując rzymskim bankiem za pontyfikatu Juliusza II i Leona X, pozostawał w ścisłych kontaktach z papieskim dworem i z wieloma wybitnymi artystami, w tym także z Rafaelem. Po śmierci Leona X zakończył swą rzymską działalność, powrócił do Florencji i postanowił, jak wielu innych bankierów, nabyć kaplicę grobową dla siebie i swej rodziny.

Trafiła mu się okazja odkupienia dawnej kaplicy Barbadorich w kościele za rzeką Arno, okazja tym lepsza, że kościół ów niemal

sąsiadował z Palazzo Capponi. Ta stara siedziba Capponich, u zbiegu via Bardi i nabrzeża Torrigianiego, do dziś stoi jak stała, a co jeszcze dziwniejsze, ciągle mieszkają w niej potomkowie tego rodu.

Spotkanie z Filippem Brunelleschim

Tę pierwszą od wejścia kaplicę zbudował sto lat wcześniej (1419–1423) Filippo Brunelleschi dla Bartolomea Barbadoriego. To tu właśnie słynny architekt eksperymentował z kopułą: półkolumny jońskie podtrzymują łuki, na których Filippo oparł swoją pierwszą, niewielką i zgrabną kopułę. Jego architektura pozostała nietknięta z wyjątkiem pewnego obniżenia kopuły w latach 1765–1767, kiedy to na fasadzie kościoła umieszczono ceremonialną loggię dla księcia. Pech bowiem chciał, że kościół Santa Felicita znalazł się dokładnie na „trakcie książęcym" – krytym korytarzu zbudowanym w XVI wieku przez Vasariego dla Kosmy I, a prowadzącym z budynku Uffizi aż do Palazzo Pitti, ówczesnej rezydencji władcy. Pech, ponieważ kaplica Capponich znajduje się tuż przy wejściu do kościoła, w miejscu poddanym przeróbce, i z tego powodu część wspaniałych fresków Pontorma na czaszy kopuły uległa zniszczeniu.

Kiedy Lodovico Capponi poszukiwał malarza do dekoracji swojej kaplicy, największą sławą we Florencji cieszył się właśnie Pontormo. Były bankowiec zwrócił się więc do niego, a że Jacopo kończył akurat cykl fresków w pobliskiej Kartuzji, w miejscowości Galuzzo, gdzie schronił się podczas epidemii dżumy w 1523 roku, mógł się zająć kaplicą w kościele za rzeką.

Żywa dusza tam nie weszła

Zbudował rusztowanie i – swoim zwyczajem – zabarykadował się w kaplicy. Nikogo tam nie wpuszczał, nawet fundatora. „Żywa dusza tam nie weszła”, według słów Vasariego. Nie znosił, gdy mu ktoś patrzył na ręce podczas malowania. Tolerował jedynie Bronzina, swego ucznia i pomocnika.

Dekoracja kaplicy rodziła się w smutnym i groźnym czasie, gdy Półwysep Apeniński przemierzała armia cesarza Karola V, najpierw kierując się na południe, na Rzym, potem z powrotem, na Florencję właśnie. Pontormo udawał, że polityka go nie dotyczy, i spokojnie malował, ale w gruncie rzeczy ścigał się z historią.

Ciężkie czasy

Księstwa włoskie od wieków były terenem rywalizacji różnych potęg. W pierwszej ćwierci XVI wieku zaostrzyła się tu rywalizacja między królem Francji Franciszkiem I a cesarzem niemieckim i królem Hiszpanii w jednej osobie, Karolem V Habsburgiem. Papież Klemens VII Medyceusz nie miał wyczucia i zawarł sojusz z Franciszkiem I, stroną słabszą w walce o wpływy w Italii. Mimo jego wielkiej porażki w bitwie pod Pawią w 1525 roku papież ponowił z nim potajemnie rokowania, by utworzyć ligę antycesarską. Wówczas Karol V postanowił „dać nauczkę” papieżowi, i to taką, którą popamięta na długo. Kiedy wprowadził swe plany w życie, również i Florencja, miasto Medyceuszy, została wciągnięta do wojny.

Początkowo, gdy zimą 1527 roku zaciężne wojska niemieckie maszerowały na Rzym, wydawało się, że wojna Florencji nie dotyczy.

Pontormo, zamknięty w swej kaplicy, malował.

W maju niemieckie żołdactwo zdobyło Rzym. Było to pamiętne *Sacco di Roma*, złupienie i zbezczeszczenie miasta, rzeź mieszkańców i gwałty na skalę nieznaną od czasu najazdu Wizygotów. Na wiadomość o zdobyciu Rzymu i klęsce papieża we Florencji zapanowała radość, mieszkańcy wprost wiwatowali, ponieważ za pontyfikatu Klemensa VII miastem rządzili w jego imieniu niepopularni kardynałowie. Postanowiono skorzystać z okazji i przywrócić rządy republikańskie. Promedycejscy kardynałowie uciekli. Na głównego gonfaloniera wybrano Niccola Capponiego.

Pontormo ciągle malował kaplicę jego kuzyna.

Klemens VII, po wielu miesiącach przymusowego pobytu w Zamku Świętego Anioła, gdzie początkowo sam się schronił, a następnie został więźniem najeźdźców, zdołał zbiec – w przebraniu – z okupowanego Rzymu do Orvieto. Zagrożony ze wszystkich stron, postanowił zawrzeć ugodę z Karolem V. I tak 29 czerwca 1529 roku Karol V podpisał w Barcelonie traktat, na mocy którego Klemens VII uznawał wszelkie roszczenia terytorialne cesarza i obiecywał go osobiście ukoronować, w zamian za co Karol zobowiązał się dopomóc Medyceuszom w odzyskaniu Florencji, choćby siłą.

I doszło do wojny. Na początku jesieni 1529 roku czterdziestotysięczna armia cesarska, składająca się głównie

z Hiszpanów i Niemców, teraz ruszyła w imieniu papieża odbijać Florencję z rąk republikanów.

Miasto gorączkowo szykowało się do obrony. Za fortyfikacje odpowiedzialny był Michał Anioł Buonarroti. Według wszelkiego prawdopodobieństwa pomagał mu w tym Jacopo Pontormo, który zimą 1528 roku ukończył kaplicę Capponich.

W listopadzie 1529 roku pod murami miasta stanęły oddziały najeźdźców, wołając: „Florencjo! Szykuj swe brokaty, bo chcemy je zmierzyć drzewcami swych pik!".

Dowódcy cesarscy uznali jednak, że bezpieczniej dla nich będzie wziąć Florencję głodem. Rozpoczęło się oblężenie. 10 sierpnia 1530 roku, po dziesięciu miesiącach oblegania, bohaterskie miasto znękane chorobami i głodem, a przede wszystkim niepokojami społecznymi, poddało się. Szczęśliwie nie doszło do powtórki krwawego *Sacco*. Do władzy powrócili Medyceusze. Wielu ich przeciwników, w tym Francesco Capponi, zostało okrutnie straconych. Innych republikanów, jak Niccola Capponiego, skazano na wygnanie. Lodovico Capponi wyszedł z przewrotu obronną ręką; zmarł śmiercią naturalną w 1534 roku i został pochowany w swej pięknej kaplicy.

Wielu znakomitych artystów opuściło wtedy Florencję na zawsze, w tym Michał Anioł, republikanin z przekonań, którego Klemens VII wezwał do Rzymu, by w Kaplicy Sykstyńskiej malował *Sąd Ostateczny*. W tej kaplicy, którą tak niedawno żołdacy cesarscy zamienili w stajnię...

Pontormo, z ducha także republikanin, pozostał, *nolens volens*, na usługach nielubianych Medyceuszy.

Ale... co to za temat?

Na początku 1529 roku, kilka miesięcy przed zorganizowaniem obrony miasta, Jacopo Pontormo rozmontował rusztowanie w kościele Santa Felicita. Odsłonił swe dzieło „ku zachwytowi całej Florencji", jak zanotował Vasari. Najwidoczniej niepokoje polityczne nie pozbawiły florentyńczyków wrażliwości na sztukę.

Spełniło się proroctwo Michała Anioła sprzed lat: Jacopo zaprowadził malarstwo do niebios! Malowidło nad ołtarzem jest rodem nie z tej ziemi, to istne misterium: postacie ulotne, jakby lewitujące. Mistrz uchwycił tu niebiańskiego ducha, stworzył niezwykły klimat. On, który bał się śmierci, unikał widoku nieboszczyków, nie dopuszczał nawet do rozmowy na temat śmierci, namalował przejmującą postać zmarłego Jezusa o sinych już wargach.

Artysta swym dziełem zachwycił, lecz także zaskoczył florentyńczyków. Na próżno szukali nad ołtarzem *Piety*. Nie mieli też przed sobą *Zdjęcia z krzyża*, bo tradycja ikonograficzna nakazywała inaczej tę scenę przedstawić. Na co więc patrzyli? Na *Złożenie do grobu*? A gdzie grób? Scenę tę mogli obejrzeć w wąskim oknie kaplicy, bo tam w 1526 roku już zamontowano piękny witraż francuskiego mnicha Guillaume'a de Marcillat.

Co więc tak naprawdę jest tematem malowidła ołtarzowego? Choć przyjęło się je nazywać *Zdjęciem z krzyża*, to ukazuje scenę pochówku Chrystusa, transportowania Go do grobu po zdjęciu z krzyża. Jest tu właściwie wszystko: i śmierć Chrystusa, i opłakiwanie, i składanie Go do grobu. Bardzo oryginalne podejście do tematu.

Nowe jest także i to, że nie wiadomo, gdzie owa scena się dzieje. Matka Boska, święte niewiasty, święty Jan i niektóre osoby skupione wokół Zmarłego unoszą się w powietrzu, niemal lewitując, i trochę przypominają duchy. Mają na sobie jasne szaty w dziwnych fosforyzujących kolorach trudnych do określenia, szaty stopione z ciałem. Vasari, sam doświadczony malarz, napisał, że Pontormo wykonał ten obraz „bez cieni, w kolorycie jasnym tak jednolitym, że z trudnością odróżnia się tutaj światło od półcienia". I że tu widać, jak umysł Pontorma „zawsze szuka nowości i dziwnych sposobów malowania".

Wpatruję się w ten obraz i myślę, jakim odważnym artystą był ten nieśmiały z natury człowiek. Odrzucił tradycję, odszedł od wszelkich realiów. Nie obchodziły go krzyż, drabina, narzędzia męki. Nie obchodziło go, gdzie to się działo ani o jakiej porze dnia czy nocy. Niepotrzebne mu były wskazówki zawarte w opisie ewangelistów. Zignorował powtarzane od czasów Giotta pytania „gdzie?" i „kiedy?", umożliwiające malarzowi pełną narrację. Usytuował zdarzenie poza czasem i częściowo ponad Ziemią. Mało tego – zerwał z ikonograficzną tradycją ukazywania określonych etapów męki i śmierci Chrystusa: zdjęcia z krzyża, opłakiwania, złożenia do grobu. Jakby połączył to wszystko w całość, pokazując zarazem scenę nigdy dotąd niemalowaną – zdjęcie Chrystusa z kolan Matki. Jeszcze moment wcześniej byłaby to klasyczna pieta, ale teraz zbolała Maria wyciąga pustą już rękę, jakby chciała bodaj na chwilę zatrzymać swego Syna przy sobie... „Zdjęcie z Matczynych kolan", tak można by zatytułować tę scenę, gdyby w ikonografii coś takiego istniało. A wszystko widziane przez zapłakane oczy Matki...

Z jednej strony przejmujący smutek, z drugiej – nadzieja. Nadając obrazowi jasne kolory, nasycając go przedziwną świetlistością, artysta tchnął w to malowidło nadzieję. Przecież nie takie kolory kojarzą nam się z pogrzebem. W tym obrazie nie ma nic czarnego, nic z żałobnej materii, żadnych kirów. Tylko twarze wyrażają ból i cierpienie, bo ludzie tu przedstawieni utracili nadzieję, jeszcze nie wiedzą, że Zmarły ożyje. Ale malarz to wie i przekazuje tę radosną wieść za pomocą barwnej materii. Pontormo jakby odwrócił kolej rzeczy: tym razem materia wyprzedza ducha, pierwsza została powiadomiona o zbliżającym się Zmartwychwstaniu i już promieniuje jasnością. Za trzy dni ten krąg osób wokół zbolałej Matki, już przypominający roztańczone anioły, zamieni się w prawdziwe chóry anielskie i będzie śpiewać radosne Alleluja!

Nikodem czy Jacopo Pontormo?

Wszyscy tu mają zdumione, zalęknione lub zatroskane spojrzenia, spojrzenia pełne życia, pełne ekspresji. Ich oczy są żywe, prawdziwe, niezwykłe. W prawym górnym rogu obrazu patrzy na nas uważnie para jasnobrązowych oczu Nikodema; to Nikodem... Pontormo. Genialny artysta o twarzy wrażliwca. Kędzierzawe, rudawe włosy i kędzierzawa bródka, człowiek smutny, zadumany, melancholijny. Kiedy zaczynał to malowidło, właśnie przekroczył trzydziestkę, a kiedy je kończył, był w wieku chrystusowym.

Gra spojrzeń

Pod koniec namalował na ścianie – po obu stronach okna z witrażem – fresk przedstawiający Zwiastowanie. I tam również odmienił obowiązujący schemat. Madonnę ukazał na schodach, wpatrzoną w Syna zdjętego z krzyża na obrazie nad ołtarzem, a archanioła Gabriela – już po odbyciu niezwykłej misji. Archanioł nawet nie patrzy na Madonnę, wpatruje się w witraż. Dziś nie możemy pójść śladem jego spojrzenia, bo witraż znajduje się w pałacu Capponich, ale wiadomo, że w jego centrum był Chrystus niesiony do grobu. Tak więc anioł patrzy na Chrystusa. Gra spojrzeń wyjaśnia teologiczny sens malowidła: zwiastowanie, ukrzyżowanie, które prowadzi do zmartwychwstania. Tematyka starannie przemyślana i dobrana do kaplicy grobowej Capponich.

Schyłek życia

Od 1546 roku wszystkie swe siły artysta poświęcił monumentalnej dekoracji chóru w kościele San Lorenzo. Zaprojektował ogromne malowidło o tematyce biblijnej, nawiązujące do dekoracji Sykstyny Michała Anioła, którego dobrze znał i z którym niekiedy nawet współpracował. I podobnie jak Michała Anioła, tak i jego poniosła „biblijna” wyobraźnia. Fresk zabrał mu wiele lat, praca szła niesporo i artysta zmarł przed jej ukończeniem. Nowoczesność w podejściu do tematu, przedziwne formy, jakieś kłębowisko ciał, brak przejrzystego układu – wszystko to sprawiło, że ostatnie dzieło Pontorma nie znalazło uznania w oczach współczesnych. A później fresk zniszczono podczas przebudowy kościoła w 1738 roku. Dziś możemy zobaczyć tylko trzydzieści ocalonych rysunków przygotowawczych.

GAWĘDA 27
Z WIZYTĄ U STAREGO KAWALERA

Gdy skupiony w ciszy archiwum czy biblioteki historyk pochyla się nad jakimś wybitnym człowiekiem z odległej przeszłości, nieraz odczuwa silne pragnienie, by dotrzeć do jego myśli i przeżyć. Szuka wewnętrznego kontaktu ze swym bohaterem, łudzi się, że go w ten sposób ożywi. Czasami stare, pożółkłe i dziwnie pachnące papiery dostarczają niezwykłych wzruszeń, ale muszą to być papiery prywatne. Na przykład listy, pamiętniki, diariusze.

Odkąd się dowiedziałam, że ocalały zapiski Jacopa Pontorma z ostatnich trzech lat jego życia, spodziewałam się czegoś bardzo prywatnego i niezwykłego. Dziennik malarza, skromny, szesnastokartkowy zeszyt z plamami wilgoci, znaleziony w 1902 roku wśród rękopisów Centralnej Biblioteki Narodowej we

Florencji, rozpalił moją wyobraźnię. Na szczęście wydano go drukiem.

Z wielką emocją zasiadłam do lektury tego starowłoskiego tekstu. A znalazłam głównie opisy... dolegliwości starzejącego się malarza – takich jak bóle żołądka, jelit, zawroty głowy... Poza tym notatki o pogodzie, fazach Księżyca oraz rejestr dań przyrządzanych na skromne kolacje, jako że, zdaniem autora, jedzenie, pogoda i fazy Księżyca ściśle się ze sobą wiążą. I prawie nic więcej...

Przeżyłam bolesny zawód. Na każdej stronie w kółko jajecznica z sałatą i rozmaryn na wzdęcia, i jeszcze że świeci słońce albo że leje, a nad tym wszystkim Księżyc w pełni lub nie... Też mi dziennik wielkiego artysty! Prawie ani słowa o sztuce! Właściwie można by zlekceważyć te bazgroły.

Kiedy jednak minął pierwszy zawód, przemyślałam sprawę. Sztuka... Co sądził o sztuce? Toż można przystanąć przed obrazem w kaplicy Capponich i zobaczyć, co dla niego w malarstwie było ważne. Gdyby chciał coś o tym napisać, toby napisał. On wypowiadał się pędzlem, nie piórem. A tu, w tych skąpych notatkach, bo to nie są rozgadane pamiętniki Celliniego, tu widać z bliska trud codzienności, przyziemne zmagania artysty. Czyż zawsze nie marzyłam, żeby się o malarzu dowiedzieć czegoś prywatnie? A teraz, kiedy mi się trafia taka okazja, to odczuwam zawód? A czy to się często zdarza, że człowiek w XXI wieku może wsadzić nos do kuchni artysty z wieku XVI? Nawiasem mówiąc, myślę, że gdyby Jacopo przeczuł, że ktoś mu będzie grzebał w tych jego bazgrołach, toby użył zeszytu na rozpałkę pod te swoje jaja „na rybkę”.

I nagle ten wyśmiany przez historyków sztuki zeszycik wydał mi się całkiem interesujący.

W kuchni starego kawalera

Jacopo zaczął prowadzić zapiski, kiedy przekroczył sześćdziesiątkę. Dowiadujemy się z nich, że malarz jada zazwyczaj raz dziennie, wieczorem po pracy, a obiad zdarza mu się spożywać tylko w święta, i to nie zawsze. A co jest w menu Pontorma?

Przede wszystkim jaja! Prawie nie ma dnia, żeby sobie nie zrobił jajecznicy „na rybkę", czyli smażonych jaj tak zawiniętych, że kształtem przypominają rybę. Danie to lubi posypać cukrem, a zjada je z sałatą albo sałatką przyrządzoną z rozmaitej zieleniny, na przykład z ogórecznika z rodzynkami.

Gotuje też sobie zupki na baraninie lub, znacznie częściej, na samych jarzynach. Mięsa właściwie unika, zwłaszcza wieprzowiny. Kiedy pewnego razu poczciwy Bronzino podrzucił mu kawałek wołowiny, Jacopo zapisał, że „pies by jej nie zjadł"; widać twarda była. Malarz prowadzi kuchnię nieomal wegetariańską. Na kolację zjada garść migdałów i orzechów, a do tego jajecznicę. Kiedy ma większe problemy z brzuchem, spożywa chleb z rozmarynem, bo wie, że sproszkowane listki rozmarynu wypędzają zimno z żołądka. Poza tym jada zwykły chleb, zapisując pilnie, ile go spożył, żeby się nie przejeść. Czasem gotuje chleb z masłem. Jada owoce gotowane, na przykład jabłka, i surowe, jak winogrona czy suszone figi, a także ser owczy i różne warzywa: bób, kapustę, endywię.

Pije trochę wina, ale niewiele. Ma zresztą wino własne, bo przy domu jest winnica, o którą najwyraźniej ktoś dba. Ciekawe, że w jego jadłospisie nigdy nie występuje mleko, jak również nie ma żadnych makaronów czy klusek. Potwierdza się tu opinia, że typowa, jak dziś nam się zdaje, czyli makaronowa kuchnia włoska jest całkiem świeżej daty, bo zaledwie z XIX wieku.

Pontormo na ogół inaczej jada poza domem, a dosyć często zdarza mu się chodzić z przyjaciółmi do tawerny, przy czym są to zawsze ci sami bliscy znajomi – malarz Bronzino, młodszy od niego o dziewięć lat jego dawny uczeń, a także jakiś Piero, Daniele i inni. Po powrocie skrupulatnie notuje, co jedli, ilu ich było i ile wypadło na głowę do zapłacenia. W tawernie najczęściej zamawia ryby, ale też czasem mięso, przeważnie coś z jagnięciny, raz jadł zająca, raz „kurę z Indii", czyli indyczkę, pęto kiełbasy, poza tym karczochy i twaróg. I tam też raz tylko trafiła się jakaś potrawa mączna, *pasta*, smażona i bardzo smaczna. Po sutej kolacji poza domem zdarza się, że nazajutrz pości cały dzień wskutek przejedzenia. Co jakiś czas pości też ze względów religijnych, a także dla zdrowia.

Sałata, jajo i Medyceusze...

I tak przedziwny ten dzienniczek wypełniają zapiski kulinarne, zresztą skromne, na miarę chorego żołądka autora, póki nieoczekiwanie między jedno a drugie jajo z sałatą nie wplecie Jacopo jakiegoś zdarzenia, nie zaznaczając żadną interpunkcją, że to już nie gastronomia.

„W czwartek wieczorem zjadłem sałatę zieloną i jedno jajo przyszła księżna do San Lorenzo książę też przyszedł", zapisał

jednym tchem wiadomość o wizycie, jaką Kosma I wraz z małżonką Eleonorą Toledańską złożył w kościele, w którym malarz spędzał całe dnie przy pracy nad freskiem. Wiadomo skądinąd, że wcale go nie cieszyły takie wizyty. Że na wiele lat odgrodził kościelny chór murem, deskami i osłonił płótnem, żeby nikt go nie podglądał. Ale nie przewidział, że przechytrzą go ciekawscy uczniowie z jakiejś pracowni malarskiej, po sąsiedzku kopiujący wizerunki Medyceuszy w Nowej Zakrystii Michała Anioła. Przemyślni chłopcy wleźli na strych i usunąwszy kilka cegieł na sklepieniu, przez liście rozety podpatrzyli pracę Pontorma. Kiedy mistrz to spostrzegł, okrutnie rozsierdzony pogonił wścibskich chłopaków.

Co jeszcze notuje w dzienniku? Że nocą chwyciły go jakieś bóle, że niepokoi się, co go boli, albo że bolą go zęby. Pisze też, że kiedy się zaczął nów Księżyca, od razu poczuł się dobrze i wszelkie boleści ustąpiły.

Że chętnie odwiedzają go koledzy, czasem także z paniami. Że kiedy woli być sam, nawet nie reaguje na ich kołatanie, ale zdarza się, że ich wpuszcza czy też spędza z nimi wieczór w tawernie. Że nieraz wspólnie z Bronzinem rysują. Że spędza święto w domu któregoś z przyjaciół, tam je obiad lub kolację, przesiadując do późna. O swym uczniu i współlokatorze, osiemnastoletnim Baptiście Naldinim, wspomina tylko raz, pisząc, że nie wrócił na noc. Nie wiadomo zatem, czy – jak uważają niektórzy – Baptista był opiekunem starzejącego się malarza. Bo kiedy mistrz upadł i mocno stłukł sobie ramię, zaopiekował się nim Bronzino, biorąc go do swego domu na cały miesiąc.

Włosi lubią żyć w gromadzie, toteż Jacopo, który ograniczał napływ gości za pomocą drabiny wejściowej, wydawał się im samotnikiem. Z notatek w dzienniku wynika jednak, że wcale nie był aż takim odludkiem, jak to się zwykło pisać, a na pewno miał bardziej ożywione kontakty towarzyskie niż Michał Anioł w trakcie malowania Kaplicy Sykstyńskiej. A przecież cały ten czas od wielu lat ciężko pracował nad malowidłem równie monumentalnym jak dekoracja Sykstyny.

Sam przyznaje, że raz czy dwa nie wpuścił kogoś do domu ani nawet nie zapytał, czego chce. Udał, że nie słyszy. Nie podaje przyczyny swego postępowania, ale zapewne wiązało się to z pracą: albo musiał przygotować na następny dzień kartony, albo padał ze zmęczenia. Raz zapisał, że malując w kościele, cały czas był pochylony i potem przez kilka dni bolał go krzyż. Praca przy fresku jest bardzo męcząca i na pewno nie dla człowieka po sześćdziesiątce. Czasem na końcu zdania o jajecznicy rysował piórem figurę lub fragment postaci namalowanej tego dnia. Sądząc z tych zapisków, robota posuwała się bardzo wolno, zwłaszcza że kiedy było zimno lub ciemno, albo kiedy czuł się gorzej, w ogóle nie szedł do kościoła. Ale bywało też, że wstawał przed świtem, żeby pracować. I pomyśleć, że dziesięcioletni trud poszedł na marne, kiedy dwieście lat później zniszczono całe malowidło.

Dziennik Pontorma dotyczy, by tak rzec, tylko ciała. Duszę swą artysta zostawiał przy freskach. To udręczone ciało wlókł do domu i to o nim pisał. Rozpalał pod kuchnią i zabierał się do szykowania kolacji. A potem bazgrał kilka zdań o tym, co zjadł i jak się czuje, mył nogi (bo i o tym pisze) i padał na łóżko za

kotarą. Szkoda, że się nie sportretował na tle swojej kuchni czy pracowni.

Na kilka tygodni przed śmiercią, w pewien grudniowy wtorek 1556 roku, zamieścił ostatni zapis dotyczący fresku: „Wstałem na godzinę przed dniem i zrobiłem tors tego putta, który trzyma kielich".

A potem już nic nie zrobił. Zmarł w trakcie pracy, z powodu puchliny wodnej. Nie istnieją żadne dokładne opisy jego ostatniej niemocy. Nie wiemy, czy to były nerki, czy jakiś nowotwór.

2 stycznia 1557 roku pochowano artystę w tym samym kościele, w którym zmarł, a w 1562 roku przeniesiono jego ciało do kaplicy San Luca w kościele maryjnym, gdzie – jak podaje Vasari – w ołtarzu wisi obraz z młodzieńczego okresu Pontorma i gdzie znajduje się wspólny grobowiec florenckich malarzy.
A odprowadzili go do grobu wszyscy malarze, rzeźbiarze i architekci przebywający w mieście.

Zapewne szkoda, że nasz bohater nie umiał się rozpisać jak jego rówieśnik i sąsiad z via Della Pergola, niejaki Benvenuto Cellini, złotnik i ladaco, od którego do domu Jacopa na via Laura był jeden krok. Pontormo okazał się genialnym artystą i mądrym człowiekiem, byłoby co czytać. Ale tak szczerze mówiąc, czy po to bronił swej prywatności, instalując zamiast normalnych drzwi składaną drabinę, żeby przypadkowemu czytelnikowi pozostawić po sobie dziennik duszy? Kto jej ciekaw, niech „czyta" obrazy Pontorma, tam znajdzie wszystko.

GAWĘDA 28
AGNOLO BRONZINO – W KRĘGU DWORU KSIĘCIA KOSMY I

Kiedy Jacopo Pontormo, stary kawaler i samotnik, uległ wypadkowi i przez czas jakiś niedomagał, wziął go do siebie jego dawny uczeń, a zarazem wierny i troskliwy przyjaciel Agnolo zwany Bronzinem. Był tylko o dziewięć lat młodszy od swego mistrza, jako że urodził się w 1503 roku. Pochodził z bardzo prostej i całkiem nieartystycznej rodziny: jego ojciec Cosimo di Mariano był rzeźnikiem w Monticelli, na przedmieściach Florencji. Ale synkowi nie uśmiechała się kariera rzeźnika, chciał zostać artystą.

Najpierw trafił do pracowni mało znanego Raffaellina del Garbo, a kiedy miał około piętnastu lat, serdeczną opieką otoczył go Pontormo. Po ukończeniu nauki pozostał przy swoim mistrzu jeszcze kilka lat i pomagał mu przy dekorowaniu kaplicy Capponich. Jego dziełem są namalowane tam poniżej kopuły dwa

tonda z wizerunkami ewangelistów, ale które dwa z czterech, dobrze nie wiadomo, ponieważ uczeń tak dalece przejął styl mistrza, że początkowo byli nie do odróżnienia. Dopiero znacznie później Bronzino odnalazł własny styl.

Był rdzennym florentyńczykiem i całe życie związał z tym miastem. Ale po roku 1530 Florencja odmieniła swoje oblicze – już była nie republiką, lecz państwem pod rządami Medyceuszy narzuconymi siłą przez papieża Klemensa VII i wojska cesarza Karola V. I znów, po raz nie wiadomo który, w życie prywatne kolejnego artysty wtargnęła polityka. A było to tak...

Nowy władca

W 1537 roku zamordowano znienawidzonego Aleksandra Medyceusza. Radcy miejscy zwrócili się wtedy do jego kuzyna, osiemnastoletniego Kosmy, potomka młodszej linii Medyceuszy (wywodzącej się od Wawrzyńca, brata Kosmy Starszego), by przejął rządy w mieście. Rządy, jak sądzili, jedynie tytularne. Tymczasem Kosma zaskoczył wszystkich, łącznie z rodzoną matką Marią Salviati, tak pięknie sportretowaną kilka lat wcześniej przez Pontorma. Natychmiast przystąpił do sprawowania władzy osobiście, usunął ze swej drogi nie tylko opozycję, codziennie rano wieszając po kilka osób, lecz zmusił do opuszczenia miasta także tych radców, którzy sami mu władzę powierzyli. Nawiasem mówiąc, przepędził też dominikanów z klasztoru San Marco, bo skoro klasztor dostali w prezencie od jego pradziadka, to uznał, że może to zrobić. Słowem, zaprowadził rządy despotyczne i okrutne.

Rozglądał się też za małżonką, która by umocniła jego pozycję na arenie międzynarodowej. Kiedy wdowa po zabitym Aleksandrze, krewna cesarza, odmówiła mu swej ręki, jako nagrodę pocieszenia otrzymał od Karola V tytuł księcia. I szukał dalej. Kolejną kandydatką była Isabella, najstarsza córka wicekróla Neapolu, markiza don Pedra z Toledo, ale mu się nie podobała. Wolał poznaną wcześniej jej młodszą siostrę Eleonorę. I to z nią się zaręczył. I właśnie wtedy polityka wtargnęła w życie Bronzina.

Narodziny kariery

Malarz był republikaninem i wcale się na pokoje książęce nie pchał. Ale dzień 29 czerwca 1539 roku odmienił wszystko: oto do Florencji wjechała uroczyście siedemnastoletnia Eleonora, ku czci której aż pięciu artystów od dawna dekorowało całe miasto. Traf chciał, że książę Kosma I zachwycił się akurat malowidłami Bronzina. I wkrótce po weselu zamówił u niego dekorację malutkiej kaplicy swej młodej małżonki w Palazzo Vecchio, który wybrał na siedzibę – i swoją prywatną, i miejsce sprawowania władzy. Od tej kaplicy, zwanej kaplicą Eleonory, dla której malarz wykonał piękny obraz *Złożenie do grobu* i oryginalne freski o tematyce biblijnej, zaczęła się zawrotna kariera skromnego, cichego człowieka, który nie zabiegał o rozgłos i nie wisiał u pańskiej klamki. Malarz ani się obejrzał, jak został nadwornym portrecistą księcia. Wykonał konterfekty, jak to się po staropolsku mówiło, prawie wszystkich członków rodziny książęcej, od najstarszych do najmłodszych, nawet maluchów zaledwie

ząbkujących. A sto lat później to samo zrobił Velázquez na madryckim dworze.

Zanim jednak opowiem o tych portretach, spróbuję przedstawić osoby na nich ukazane. Przede wszystkim samego księcia i jego małżonkę.

Książęca para

Kosma I, którego konny posąg stoi obok Palazzo Vecchio, był wysoki, jak na tamte czasy, i mocno zbudowany. Silny psychicznie, polityk pozbawiony skrupułów, mężczyzna przystojny, choć o wyłupiastych oczach, szorstki w obyciu, zimny i bezwzględny, skryty. Był do tego stopnia nieodgadniony, że służba nigdy nie wiedziała, co ją czeka nazajutrz, dokąd każe jechać i na jak długo. Bo choć niezwykle pracowity, lubił ruch i podróże, rozrywkę na świeżym powietrzu, jak polowanie i łowienie ryb. Interesował się sztuką i wykopaliskami. Nigdy się nie uśmiechał, a przy tym nie lubił wina i stale był spięty. Mało jadł. Jakiś nietypowy Włoch. Miał też dziwne poczucie humoru, nieco sadystyczne. Pewnego razu na przykład kazał uwolnić ptaka z sideł po to tylko, żeby jego dziobem kłuć jednego z dworzan. Wedle otoczenia księcia żart był zaszczytem ze strony jaśnie pana, ale raniony dworzanin zapisał, że to go bardzo bolało.

Wizerunki pędzla Bronzina pokazują księcia niezwykle poważnego, zamyślonego i, co tu dużo mówić, niezbyt sympatycznego. Chociaż malarz nie wnika w duszę modela, ukazując jego wygląd zewnętrzny, to jednak oddaje pewną oschłość człowieka.

A jaka była Jej Wysokość księżna Eleonora? Na portretach naszego mistrza jest piękną damą w wytwornych sukniach i jeszcze wspanialszych i cennych klejnotach, odmalowanych z wiernością fotograficzną. Jest sztywna i smutna. Portrety są piękne, ale od damy wieje chłodem. Księżna wie, co znaczy określenie Jej Wysokość, jest wyniosła. Ona także się nie uśmiecha.

Niedługo po ślubie księcia pewien kronikarz napisał, że Eleonora jest nieomal aniołem: „mowę ma łagodną i pełną mądrości, twarz jasną i wygląd anielski". W korespondencji rodzinnej zachowały się dalsze komplementy: *bella*, *fresca*, *colorita come una rosa* – piękna, świeża, o różanej cerze. Dodajmy, że księżna była osobą doskonale wykształconą, że do polityki się nie wtrącała, a napady złości męża, jak również jego skryty charakter znosiła ze stoickim spokojem. Ale poddani jej nie pokochali. Dlaczego, skoro była wzorem cnót?

Bo była dumna i wyniosła, jak tego wymagała etykieta hiszpańska. Otaczała się Hiszpanami, dzieciom nadawała hiszpańskie imiona z tytułem don, nigdy nie pokazywała się na mieście pieszo czy konno. Poruszała się tylko w lektyce z zielonego aksamitu, przeważnie z opuszczonymi firankami. Była kapryśna i arogancka, niecierpliwa. Wszystko musiała mieć od razu, czy to świeże ryby z Hiszpanii, czy dobrze skrojone pludry z miękkiej skóry wyprawionej w Hiszpanii dla księcia małżonka. Była wybuchowa i zgoła niepodobna do anioła, gdy wpadła w złość. Benvenuto Cellini, któremu zasady hiszpańskiej etykiety i w ogóle dobrego wychowania były najzupełniej obce i który z wdziękiem słonia nieraz ładował się nieproszony na prywatne

pokoje księżnej (żeby późnym wieczorem przejść tamtędy do położonej w głębi pracowni rzeźbiarskiej), opowiada w swoich pamiętnikach, jak to Eleonora wpadała w istną furię na widok intruza. Działo się to już na terenie przebudowanego Palazzo Pitti, kiedy księżna ciężko chorowała na gruźlicę, snuła się po sypialni w negliżu, kaszląc i nieraz wymiotując. Żaden poddany nie miał prawa widzieć jej w takim stanie!

Podobno Kosma i Eleonora byli kochającym się małżeństwem. Wiele czasu spędzali razem, książę jej nie zdradzał. Nieślubne dzieci pochodziły z jego związków przedmałżeńskich albo urodziły się już po śmierci żony. Z Eleonorą miał ich jedenaścioro, ale jeśli ktoś myśli, że dawniej umierały tylko dzieci biedaków, to się myli. Z tej jedenastki zaledwie czworo dożyło pełnej dorosłości. Na tym dworze było tak: co rok prorok, a co dwa lata – śmierć. Eleonora była dobrą matką i ogromnie przeżywała śmierć swoich dzieci. Dwoje z nich zmarło razem z nią na tak zwaną złośliwą malarię, na którą zapadli w czasie podróży do Pizy w 1562 roku. Najpierw zmarł wtedy dziewiętnastoletni Giovanni, co zupełnie ją załamało, a gdy ona umierała (w wieku czterdziestu lat), nie wiedziała, że poprzedniego dnia zmarł także jej drugi syn don Garzia.

Portrety dzieci i dorosłych

Wszystkie te dzieci portretował Bronzino. I to one właśnie, choć też zazwyczaj bardzo poważne, by nie powiedzieć smutne, są najsympatyczniejszymi modelami artysty. Szczególnie wdzięczny jest wizerunek małej Bianki, nieślubnej córki księcia – ślicznej blondyneczki z prostymi, krótko obciętymi włosami rozdzielonymi pośrodku, o piwnych inteligentnych oczach i bardzo miłej

powierzchowności. Była to bez wątpienia najładniejsza Medyceuszówna. I ona zmarła w dzieciństwie na złośliwą gorączkę, a stało się to w tym samym roku 1542, z którego pochodzi konterfekt. Wiele lat później, w 1557 roku, zmarła na malarię już siedemnastoletnia pierworodna, Maria, także uwieczniona pędzlem Bronzina, niebieskooka panna, trochę pucołowata, o porcelanowej cerze i, mimo tylu klejnotów na sobie, o smutnej buzi. Ojciec darzył ją szczególnym uczuciem i bardzo rozpaczał po jej śmierci. „Była tak podobna do mnie", mawiał. Całymi godzinami siedział w swoim pokoju i wpatrywał się w jej portret, może właśnie ten, który dziś wisi w Uffizi, a został namalowany sześć lat przed śmiercią dziewczyny.

Za arcydzieło sztuki portretowej w wykonaniu Bronzina uważa się wizerunek Eleonory z dwuletnim Giovannim u boku. Eleonora ma tu już trzydzieści trzy lata. Mały Giovanni, który na swoim poprzednim wizerunku stał jako pucołowate roczne niemowlę z buzią otwartą do śmiechu i pokazywał dwa malutkie ząbki u dołu, już się nie śmieje. I on przybrał wyraz tej śmiertelnej powagi, która cechuje wszystkie portretowane twarze Medyceuszy owych lat.

Zdumiewający jest realizm tych obrazów. Malarz odtwarza powierzchowność modela jak fotograf, co do jednego włosa, koronki, perełki, wprost wyczuwa się pod palcami fakturę materii, haftu, aplikacji. Obrazy są doskonałe technicznie, piękne kolorystycznie, ale równie zimne jak i ci ludzie, którym wmówiono, że nie wypada okazywać żywszych uczuć, bo to nie przystoi osobom zajmującym tak wysoką pozycję społeczną.

W takim duchu chowała swe dzieci księżna i tego uczyli je hiszpańscy dworzanie.

W tle tych wizerunków nic nie ma, żadnego zaplecza codzienności, jak u Flamandów. Pewnie także przez dyskrecję. Gładkie neutralne tło, niebieskie, szare, zielone. Skądinąd wiadomo, że sypialnia księcia była zupełnie pozbawiona dekoracji i wyłożona tylko tłoczonym złociście ciemnozielonym i ciemnoniebieskim kurdybanem. I może właśnie dlatego takie kolory spotykamy w tle portretów dworskich Bronzina.

Syn rzeźnika twórcą wzorcowego portretu dworskiego

Gdy tylko Bronzino został nadwornym malarzem i ulubieńcem księcia, zaczęli się do niego zwracać również inni wielmoże z prośbą o wykonanie portretu. Chyba najsłynniejszym z wizerunków jest wspaniały portret Lucrezii Pucci w czerwonej sukni, młodej żony Bartolomea Panciatichiego. Portrety obojga małżonków, przedstawicieli florenckiej arystokracji, którzy wyrośli w sąsiadujących ze sobą pałacach przy via Pucci, znajdują się dziś w Uffizi. I znów mamy tu twarze zastygłe, nieruchome, temperamenty skryte przed naszymi oczami. Ona – piękna, lecz zimna jak lód, wprost odpychająca w swej wyniosłości. On – chudy i szpetny, rudobrody bogacz na tle wewnętrznego dziedzińca swego pałacu.

Ciekawy jest portret słynnej wówczas poetessy Laury Battiferi, brzydkiej jak noc małżonki Bartolomea Ammanatiego, architekta i rzeźbiarza (dziś obraz w Palazzo Vecchio). Dlaczego Bronzino sportretował tę damę z profilu, gdy natura obdarzyła ją zbyt

wielkim orlim nosem i chudym obliczem, co dało wizerunek mało korzystny – nie wiem. Ale może to właśnie ma wartość, że malarz nie schlebiał swym modelom? I mimo wszystko piękne są jego portrety, nawet jeśli ludzie na nich nie zawsze urodziwi. I chociaż są nazbyt gładkie i zimne, bardziej trafiają do oka niż do serca, spodobały się i posłużyły za wzór wizerunków na wszystkich dworach europejskich. Bo – co za paradoks! – syn rzeźnika z Florencji stał się twórcą dworskiego portretu reprezentacyjnego!

Sztuka religijna

Ale Bronzino był nie tylko portrecistą, interesowało go również malarstwo religijne. Dla kaplicy Eleonory wykonał *Złożenie do grobu*, które tak zachwyciło specjalnego wysłannika cesarskiego, kardynała Nicolasa Perenot de Granvelle, że książę Kosma podarował mu ten obraz, a malarza zobowiązał do wykonania repliki, która do dziś znajduje się *in situ*, w owej kaplicy. Obraz pierwotny trafił do Besançon, rodzinnego miasta hiszpańskiego kardynała, Francuza rodem. Malowidło jest wprost zatłoczone przez rozmaite śliczne damy i sprawia wrażenie czysto dekoracyjne. Osobiście nieporównanie wyżej cenię wcześniejsze *Opłakiwanie* wykonane dla kościoła Santa Trinita (dziś w Uffizi). Jest to obraz piękny kolorystycznie i przejmujący. Jest też bardzo czytelny, bo są tu tylko trzy postacie: martwy Chrystus, Jego matka i Maria Magdalena. Nie ma tego tłoku i tych wygibasów, bez których pokolenie Bronzina i jego następców już sobie prawdziwej sztuki rysunku nie wyobrażało. Takie przesadne wygięcia, wprost śmieszne dzisiaj i zupełnie nie na miejscu w malarstwie sakralnym, można zobaczyć w Luwrze na obrazie

Bronzina *Noli me tangere*: nieomal nagi muskularny Chrystus po zmartwychwstaniu podąża z łopatą w prawej ręce, przegięty tak, jakby szedł po linie i udawał nie ogrodnika, lecz cyrkowca, a noga mu się właśnie pechowo ześlizgnęła z liny. Maria Magdalena dopada Go też pochylona i wypięta jak sportowiec w pędzie, ciężka niewiasta w biegu, która może zwalić z nóg konia. Okropny obraz, niechcący wyszła artyście jakaś karykatura malarstwa religijnego.

Bronzino – manierysta

Cóż, Bronzino był posłuszny pewnej modzie, bo widocznie podzielał przekonanie, że trzeba udziwniać. Paolo Pino, autor podręcznika malarstwa *Dialogo della pittura* z 1548 roku, pisał:

> ...pozy figur powinny być urozmaicone i pełne gracji, do każdego dzieła powinieneś wprowadzać co najmniej jedną figurę całą skręconą, zagadkową i trudną, aby ci, którzy znają się na subtelnościach sztuki, zauważyli twoją umiejętność.

Tak więc, skoro teoretycy malarstwa owych lat z Vasarim na czele wmawiali artystom, że rysować należy dla popisu, by dowieść, że się potrafi, również i Bronzino zabawił się w wirtuoza. Pokazowym jego dziełem w tym względzie jest malowidło o tematyce mitologicznej (dziś w londyńskiej National Gallery). Jest to obraz tytułowany różnie: albo *Alegoria*, albo *Zwycięstwo Czasu nad Miłością*. Zresztą tytuł jest mało ważny, bo i tak nie wiadomo, o co tu właściwie chodzi. Wydumane, pretensjonalne malowidło, na pierwszym planie klęcząca naga Wenus

o porcelanowym ciele, którą całuje młodziutki nagi Eros wypięty... nie powiem czym, a przygląda się temu tłum mało zrozumiałych postaci i groźny uskrzydlony nagi starzec, alegoria Czasu, z klepsydrą na ramieniu. Wszystko to w płytkiej przestrzeni, zatłoczone, dziwne. Obraz powstał jako podarunek dla króla Francji Franciszka I.

Pracownia gobelinów

Oprócz malowania obrazów książę zlecił jeszcze inne zajęcie swemu ulubieńcowi: przekazał mu pod opiekę artystyczną nowo otwartą pracownię gobelinów. Sprowadził z Flandrii dwóch tkaczy, Jana Rosta i Nicolasa Karchera, i kazał im tkać arrasy według projektów Bronzina. W latach 1545–1553 powstało szesnaście wspaniałych arrasów o tematyce biblijnej, zatytułowanych *Historie Józefa*. Tkaniny przeznaczono dla Sali Dwustu w Palazzo Vecchio, gdzie wiszą do dziś. Uważa się, że po arrasach Rafaela są to najpiękniejsze gobeliny, jakie powstały w XVI wieku we Włoszech.

Mecenat artystyczny Kosmy I

Książę bardzo cenił Bronzina i szczodrze go wynagradzał. Artysta prócz pensji dwukrotnie otrzymał jakieś nadania ziemskie i nieruchomości.

Stopniowo jednak wschodziła gwiazda młodszego o osiem lat Vasariego. Bronzino nadal był ceniony, ale to Giorgio Vasari okazał się niezastąpiony. Został nieformalnym ministrem kultury na dworze księcia. Ten człowiek, którego my znamy głównie jako

autora pierwszych dziejów historii sztuki, był przecież także malarzem, architektem i co najważniejsze – wspaniałym organizatorem. Potrafił zatrudniać gromady ludzi przy wielkich przedsięwzięciach, a Kosma takiego właśnie człowieka potrzebował. Vasari też, wspólnie z Bronzinem, Ammanatim i kilkoma innymi artystami z kręgu dworu Medyceusza był jednym z założycieli Akademii Rysunku, której honorową prezesurę powierzono sędziwemu Michałowi Aniołowi i którą sam książę objął swym patronatem.

Książę Kosma był dobrym mecenasem, zależało mu na splendorze domu i artyści lgnęli do niego, choć duch w mieście panował już nie taki jak za dawnych lat swobód republikańskich i nie sypnęło talentami jak w wieku XV. Florencja wyraźnie ustępowała miejsca Rzymowi.

Wielką imprezą budowlaną stała się rekonstrukcja Palazzo Pitti przeznaczonego na siedzibę coraz to liczniejszej rodziny księcia. To Eleonora w 1548 roku nabyła za dziewięć tysięcy florenów ten pałac sprzed stu lat, nieukończony i w opłakanym stanie. Architekt Ammanati wykończył go według pierwotnego planu Brunelleschiego i poszerzył, dodając wspaniały dziedziniec. Od 1550 roku zaczęto zakładać park na życzenie księżny, zwany Ogrodami Boboli – od przekręconego nazwiska poprzednich właścicieli gruntów, rodziny Bogoli. Z naszym świętym Andrzejem nie ma ten park nic wspólnego.

W nowej siedzibie rodu znalazły miejsce pracownie malarzy, rzeźbiarzy, hafciarzy, złotników. To właśnie tu natrętny Cellini wyprowadzał z równowagi chorą księżnę, wałęsając się po jej prywatnych apartamentach. To tu Bronzino i Vasari odbywali

narady z księciem. A dziś w tutejszej Galerii Palatina możemy podziwiać wiele pięknych dzieł sztuki.

Kiedy mowa o mecenacie księcia, nie sposób pominąć jeszcze jednej budowli, gmachu zwanego Uffizi. Książę chciał mieć wszystkie urzędy, po włosku *uffizi*, blisko Palazzo Vecchio i w jednym miejscu. I Vasari zaprojektował taki gmach, siedzibę kancelarii, urzędów, archiwum – słowem, centrum biurokracji. I ten monumentalny budynek z szeregiem charakterystycznych okien z naczółkami wymyślonymi przez Michała Anioła w Rzymie, a zapożyczonymi przez Vasariego, stał się później wzorem dla tysięcy kamienic w miastach całej Europy, w tym i Warszawy. Ponadto został zamieniony na centrum sztuki.

„Był człowiekiem dobrym, przyjemnym i wartościowym...”

Agnolo Bronzino do końca życia pracował dla dworu Medyceuszy. Zmarł nagle jesienią 1572 roku pod dachem swej siostry Dianory, wdowy po malarzu Cristoforze Allorim. Kiedy w 1555 roku ów Cristoforo, przyjaciel i szwagier malarza, zmarł, Bronzino zamieszkał z siostrą i jej dziećmi. Zastąpił im ojca. A szczególnie zajął się małym Alessandrem, którego uczył malarstwa. W testamencie sporządzonym jedenaście lat przed śmiercią Bronzino zapisał siostrze i jej dzieciom pieniądze, zapewnił posag jej młodszej córce Lucrezii, a Sandrowi przekazał wszystkie obrazy, rysunki, farby i cały warsztat malarski. I właśnie w ich domu, w pobliżu katedry, dokończył żywota po krótkiej chorobie wywołanej jakimś pechowym jesiennym przeziębieniem.

„W zeszłą niedzielę Bronzino odszedł na tamten świat... – napisał w liście do Vasariego wiceprezes Akademii Rysunku Vincenzo Borghini. – Był człowiekiem dobrym, przyjemnym i wartościowym... Na jego pogrzebie nie zabrakło nikogo z cechu malarzy i rzeźbiarzy...". Pochowano go w kościele San Cristoforo we Florencji. Choć namalował setki portretów, chyba nigdy nie sportretował siebie – nie wiem, jak wyglądał ten stary kawaler, podobno zawsze nienagannie elegancki, dobry i troskliwy opiekun swego mistrza i dalszej rodziny.

Dwa lata po śmierci Bronzina, w kwietniu 1574 roku, zmarł sparaliżowany Kosma I, Wielki Książę Toskanii od 1569 roku. Władca przez nikogo nieopłakiwany.

Pośmiertny udział malarza w identyfikacji zwłok

Minęło ponad czterysta lat. W czerwcu 2004 roku podjęto badania nad zachowanymi w krypcie bazyliki San Lorenzo szkieletami czterdziestu dziewięciu Medyceuszy żyjących w XVI wieku. Wszystkim założono karty chorobowe i dane porównywano z danymi ze źródeł z epoki. A czaszki zestawiano komputerowo z... podobiznami Medyceuszy na portretach Bronzina. Niektórych zmarłych wręcz identyfikowano dzięki tym właśnie obrazom, bo w trumnach zachowały się (mimo fatalnej powodzi w 1966 roku) fragmenty jedwabiu i brokaty szat, tak dokładnie odtworzonych na obrazach.

Podczas badań stwierdzono, że Kosma I istotnie był potężny. Mierzył blisko metr osiemdziesiąt (jak na owe czasy to piękny wzrost), a jego szkielet miał silne zaczepy mięśniowe. Profesor Gino Fornaciari, paleopatolog, w wywiadzie udzielonym

Jarosławowi Mikołajewskiemu powiedział: „Przez nałożenie zdjęć porównaliśmy obraz czaszki z portretami z epoki, między innymi Bronzina, i stwierdziliśmy, że obrazy dokładnie odpowiadają szkieletowi. Bronzino nie próbował Kosmy upiększyć, nie musiał".

A jak wypadła podczas tych badań piękna Eleonora?

Otóż okazało się, że księżnę musiał malarz troszkę odmienić, bo „uwypuklił jej podbródek. Nałożyliśmy zdjęcie czaszki na portret i stwierdziliśmy, że w rzeczywistości Eleonora miała podbródek nieco za krótki, choć i tak była ładną kobietą". Poza tym okazało się też, że cierpiała biedaczka na bóle zębów i że miała krzywe nogi. Błogosławiona moda długich sukien, które od dwóch tysięcy lat, aż do czasu pierwszej wojny światowej, kryły wszelkie wady kończyn, w tym powszechną chorobę – krzywicę. A co do zębów, może i dlatego księżna jest na portretach smutna? Nieustanne ciąże, gruźlica, chore nieleczone zęby – czy to nie dość, żeby być smutną?

A swoją drogą – czy Agnolo Bronzino, artysta dworski, mógł kiedykolwiek przypuszczać, że jego obrazy po wiekach dopomogą w identyfikacji szczątków jego chlebodawców?

GAWĘDA 29
ZŁOŚNIK CELLINI

Benvenuto Cellini mieszkał w sąsiedztwie Pontorma. Ale trudno o większe przeciwieństwo. Gdy Pontormo był łagodny, cichy i nie wadził nikomu, Cellini „najdziksze wyprawiał swawole", by zacytować polskiego poetę. A przecież, obok Vasariego i Bronzina, był jednym z najwybitniejszych artystów na dworze księcia Kosmy I. To on pięknie oprawiał klejnoty księżnej Eleonorze i to on doprowadzał ją do szewskiej pasji, kiedy wieczorami przemykał się do swojej pracowni w pałacu, wtykając wścibski nos do sypialni księżnej.

Urodził się we Florencji w 1500 roku. W czterechsetną rocznicę jego narodzin Florencja na samym środku Ponte Vecchio wystawiła mu pomnik. Jest to popiersie statecznego dżentelmena o regularnych rysach twarzy (jedynie włos ma nieco zmierzwiony). Stateczny dżentelmen! Doprawdy, wizerunek ten ma niewiele wspólnego ze słynnym złotnikiem awanturnikiem. Skąd to

wiemy? Z jego wspomnień, w których się wiernie sportretował, i z opinii współczesnych.

Straszny człowiek

Należałoby go zatem raczej ukazać na koniu, jego dzikim, długowłosym koniku przypominającym niedźwiedzia, jak sam napisał, ze strzelbą na ramieniu, szpadą u boku, sztyletem w lewej ręce i z groźnym psem. Wyznał, że nawet kiedy poszedł ucałować stopy zmarłego papieża Klemensa VII, miał przy sobie strzelbę i szpadę. Tak więc wizerunek uzbrojonego mężczyzny o mrocznym spojrzeniu byłby znacznie bliższy prawdy, bo Cellini to człowiek półdziki, istny barbarzyńca. Dość powiedzieć, że gdy się pojawiał w gospodzie ze swym potężnym sługą „o zuchwałym wyglądzie" i z wielką halabardą w ręku, ludzie w popłochu zrywali się od stołów. Jeszcze większy strach budził z gromadą swych kompanów, „towarzyszy moich, młodzieńców dzielnych i silnych"[5], jak pisał.

Ducha bojowego odziedziczył po przodkach, których „skromnie" wywodził od niejakiego Florinusa Cellinusa, wodza samego Juliusza Cezara. Takie to były czasy, że wypadało się pochwalić starożytną genealogią. Tak naprawdę jego przodkowie byli prostymi żołnierzami, a dziad – „trochę porywczy", jak o nim napisał Benvenuto – trudnił się rzemiosłem. Ojciec zarabiał jako etatowy fletnista, ale robił też instrumenty: harfy, skrzypce, klawikordy, a także machiny wojenne. Dobrze rysował. Syna od małego uczył muzyki, ale chłopak tego nie cierpiał i z powodu „przeklętej muzyki" kilkakrotnie uciekał z domu. Wreszcie jako piętnastolatek wybrał sobie warsztat złotnika i w nim się

zadomowił. Ale porywczy temperament nie pozwolił mu cieszyć się jedynie pracą, do której miał zamiłowanie. Zabijaka i gwałtownik ciągle pakował się w trudne sytuacje, tak że już w dwudziestym trzecim roku życia za ciężkie zranienie człowieka został skazany na śmierć na szubienicy. Wtedy uciekł do Rzymu i tam świetnie zarabiał jako zdolny złotnik pracujący dla bogaczy.

Zdobył sławę i został złotnikiem papieża, kardynałów, a po powrocie do Florencji – Medyceuszy. Co najmniej cztery razy w życiu siedział w więzieniu, a w tak zwanym międzyczasie, jako czterdziestolatek, spędził parę lat we Francji na dworze króla Franciszka I. Dobrze po pięćdziesiątce urządził krwawą burdę, za co znów trafił do więzienia, a wkrótce potem został skazany na cztery lata za stosunek homoseksualny z uczniem, chłopcem ze swojej pracowni. W tym czasie spisał dzieje swego burzliwego żywota i postanowił wstąpić do klasztoru. Istotnie, przywdział sukienkę zakonną i zgolił włosy na czubku głowy, ale zapału starczyło mu na dwa lata, kiedy to zwrócił się o dyspensę z powodu pragnienia posiadania dzieci. W tym samym roku przyszło na świat pierwsze dziecko, potem urodziły się kolejne – z najpierw cichego, a następnie jawnego związku ze służącą. Wszystkie te dzieci powołał do życia dobrze po sześćdziesiątce. O te zrodzone wcześniej, w wyniku licznych przygód, specjalnie się nie troszczył. Umarł w wieku siedemdziesięciu jeden lat, osierociwszy swego jedynego męskiego potomka, zaledwie dwuletniego. Prawdę mówiąc, nie pojmuję, jakim cudem ten człowiek dożył tak późnego wieku, bo jego brat, taki sam rębajło i łobuz, padł w bójce jako dwudziestopięciolatek.

Kiedyś poseł Lukki powiedział księciu Florencji, że Benvenuto to straszny człowiek, o czym pisze sam Benvenuto, na co książę odparł: „daleko straszniejszy, niż myślicie". I tak w istocie było.

Dopuszczał się wszystkich możliwych przestępstw, z zimnym wyrachowanym zabójstwem włącznie, a jednocześnie stawiał się ponad prawem. Przypisał papieżowi Pawłowi III słowa, które stały się jego ulubionym mottem w życiu: „Tacy jak Benvenuto, jedyni w swej sztuce, nie są obowiązani trzymać się prawa".

Wybuchowy, mściwy, okrutny, zakłamany do szpiku kości. Nienawidzi wszystkich, którzy mogliby okazać się lepsi jako złotnicy czy rzeźbiarze, gotów jest ich pozabijać. I tak jego ofiarą stał się złotnik Pompone. Zabił go z zimną krwią.

> Wyjąłem mały ostry sztylecik i przełamawszy krąg jego zuchów, chwyciłem go za pierś tak szybko i silnie, że żaden nie zdążył temu przeszkodzić... Zadałem tylko dwa pchnięcia, lecz przy drugim padł mi martwy w ramiona. Nie było to oczywiście moim zamiarem, lecz, jak to mówią, nóż nie zna miary.

Gwałci chłopców i dziewczęta, w napadzie złości bije i kopie swych pomocników, wścieka się i rzuca z nożem przy byle zaczepce. Ale kiedy mu jego diabelska, jak sam pisze, wściekłość mija, wcale się nie korzy, przeciwnie, zaczyna planować zemstę jeszcze okrutniejszą. Tak na przykład chciał podpalić dom oberżyście za to tylko, że ten kazał mu zapłacić za nocleg z góry.

> Mieliśmy wyborne łóżka z pościelą świeżą i czystą. Mimo to nie mogłem zasnąć, bo myślałem przez całą noc, jak by się zemścić. Przychodziło mi na myśl, by podpalić mu dom lub okaleczyć czwórkę

pięknych koni, jakie miał w stajni. Ostatecznie umyśliłem, by zabrać nasze rzeczy i resztę towarzyszy do łodzi, i tak też uczyniłem; gdy przywiązano już konie do liny holowniczej... wróciłem do gospody... Poszedłem na górę, wyjąłem nożyk ostry jak brzytwa i pokrajałem wszystkie cztery łóżka na strzępki...

O tym, jak bezlitośnie obchodził się z Cateriną, swoją modelką, z której zrobił kochankę na żądanie, aż przykro czytać.

Zapamiętawszy się w gniewie, chwyciłem ją za włosy, tarzałem po izbie i nie żałowałem pięści i pięty, dopóki się nie zmęczyłem. Pokój był zamknięty, więc nikt nie mógł przyjść jej z pomocą. Gdym wytłukł ją potężnie, przysięgła, że nigdy nie wróci... Więc po raz pierwszy pomyślałem, że bardzo źle zrobiłem. Straciłem znakomitą sposobność przysporzenia sobie sławy. Nadto widziałem, że jest cała poraniona, sina i obrzmiała, tak że gdyby nawet wróciła, musiałbym ją kazać leczyć przynajmniej dwa tygodnie, zanim mógłbym się nią posługiwać. Przysłałem jej służącą, by pomogła jej się ubrać. Była to bardzo dobra staruszka, imieniem Ruperta. Dała tej łotrzycy raz jeszcze jeść i pić. Potem namaściła jej smalcem ze skwarków sińce, a resztę smalcu zjadły razem.

Nazajutrz Caterina wróciła.

Gdy otworzyłem drzwi, ta szelma ze śmiechem rzuciła mi się na szyję... Kazałem jej podać dobre śniadanie i zjadłem z nią razem na znak pojednania. Potem zacząłem ją znów modelować; i podczas tego opadła nas znów pokusa cielesna; i o tejże samej godzinie, co dnia poprzedniego, rozgniewała mnie tak, że wytłukłem ją tak samo. Tak działo się przez wiele dni jota w jotę.

I przy tym wszystkim uważa się za człowieka z gruntu dobrego, litościwego i wielkodusznego. Samochwała nieprawdopodobny: czy chodzi o ucieczkę z więzienia, bo istotnie, na pociętych prześcieradłach udało mu się spuścić z Zamku Świętego Anioła w Rzymie, czy o jakiś wyrób rąk własnych, naczynie lub pierścień – twierdzi, że czegoś tak wspaniałego jeszcze świat nie widział.

Ambicje rzeźbiarskie

Cellini przychodzi na świat, kiedy jeszcze żyją Leonardo, Rafael i Michał Anioł, nie licząc rzeszy młodszych zdolnych artystów, dziś nazywanych manierystami, takich jak Andrea del Sarto, Pontormo czy Bronzino. I za wszelką cenę pragnie im dorównać. Jest tylko zdolnym złotnikiem, ale pieści w sercu ambicję o wiele większą – pragnie zasłynąć jako rzeźbiarz. Tymczasem otrzymuje zamówienia na srebrną sprzączkę do pasa (misternie splecione listowie, dziecięce postacie); na srebrną szkatułkę jako solniczkę, ale według wzoru antycznego sarkofagu; na świeczniki i naczynia na wodę; ma zamówienia na guzy ozdobne, oprawienie diamentów, na bogate pierścienie z kamieniami i emalią, i na relikwiarze. I to właśnie robi wspaniale, bo jest bardzo pomysłowy, zdolny i pracowity. Wprowadza starożytne ornamenty, na przykład maski, amorki, postacie alegoryczne czy bóstwa zaczerpnięte z mitologii. Lubi nagromadzenie szczegółów nawet w małych przedmiotach, robotę niezwykle misterną i precyzyjną.

Zobaczmy, jak w 32 rozdziale swych wspomnień drobiazgowo opisuje swą słynną solniczkę wykonaną dla króla Francji, a dziś znajdującą się w zbiorach wiedeńskiego Kunsthistorisches Museum.

Solniczka była już gotowa, bo do roboty nad nią zaprzągłem wielu ludzi. Król wrócił był do Paryża, przeto poszedłem doń i zaniosłem mu solniczkę. Była kształtu owalnego, wielkości około dwu trzecich łokcia, cała ze złota. Przedstawiłem Morze i Ziemię w postawie siedzącej. Nogi ich wchodziły między siebie, jak odnogi morskie wbiegają w ziemię, a przylądki zapuszczają się w morze. Morzu dałem trójząb w prawicę, w lewicę zaś misternie wykonaną łódź, przeznaczoną na sól. Pod tą postacią umieściłem cztery konie morskie zakończone rybim ogonem. Ogony rybie wdzięcznie splatały się ze sobą. Nad tą postacią wznosił się w dumnej postawie bóg morza. Wokoło niego widać było różne ryby i inne stworzenia morskie. Wodę wraz z falami wyobraziłem naturalną barwą w emalii. Ziemię przedstawiała przepiękna niewiasta z rogiem obfitości w prawicy; była zupełnie naga, jak bóg morza. Lewą ręką opierała się o świątynkę w stylu jońskim, ozdobioną subtelnymi rzeźbami. Poniżej tej niewiasty umieściłem najpiękniejsze zwierzęta, jakie rodzi ziemia. Skiby wykonałem po części w emalii, po części pozostawiłem je w złocie. Dzieło to umieściłem na podstawie z czarnego hebanu, otoczonej wąskim pasem, na którym rozmieściłem cztery postacie złote wykonane w półwypukłej rzeźbie, przedstawiały one Noc, Dzień, Zmierzch i Jutrzenkę. Były tam nadto cztery inne postacie, wyobrażające cztery Wiatry. Gdym dzieło moje pokazał królowi, wydał okrzyk zdumienia. Nie mógł się napatrzeć do syta.

Cellini zawsze drobiazgowo opisuje swe wyroby. Z jednej strony się nimi chełpi, z drugiej jednak – chwilami odnosi się takie wrażenie – trochę gardzi. Bo to tylko drobne przedmioty, rzemiosło artystyczne, dzieło jubilera i złotnika. A on śni o sławie rzeźbiarza! Ponieważ zależy od swych możnych pracodawców, którzy wcale nie spieszą się z zamówieniem innym niż dotychczasowe, Benvenuto się wścieka. Wykręca się jak może od

kolejnych zleceń na pierścienie dla księżny Eleonory, zabiegając o fundusze na swego wymarzonego *Perseusza*. Kiedy uda mu się go wyrzeźbić i szczęśliwie odlać w brązie, staje pod obstrzałem krytyki fachowców, której jego próżność nie może znieść. Ciągle jeszcze spodziewa się zlecenia na drzwi w brązie do Santa Maria del Fiore, na drzwi, które by zaćmiły słynną *Bramę do raju* Ghibertiego w baptysterium, ale zamówienie takie nigdy nie nadchodzi. Zasiada więc do pisania wspomnień pełen żółci i wściekły ośmiesza swych krytyków, nikczemników i nieuków, pokonując ich gęsim piórem i dowodząc światu, że jest wielkim rzeźbiarzem.

Dziś niewiele pozostało z prac Celliniego – właśnie ów krytykowany za kobiece nogi *Perseusz* w Loggii przed Signorią we Florencji, wymyślna solniczka dla francuskiego monarchy, rozproszone wyroby złotnicze i przede wszystkim kipiące życiem wspomnienia. Gdyby nie one, świat dawno by zapomniał o złotniku z Florencji.

„Teraz posłuchaj... łaskawy czytelniku”

Benvenuto nie chciał przejść do historii jedynie jako złotnik. W pięćdziesiątym ósmym roku życia zasiadł do pisania wspomnień. Najpierw pisał sam, potem wpadł na lepszy pomysł: zaczął dyktować i w tym czasie dalej pracował jako złotnik. Gadał więc o sobie całymi godzinami, przechwalając się przed czternastoletnim chłopaczkiem zatrudnionym jako skryba. Mógł wreszcie zrobić z siebie największego artystę, jakiego wydała na świat Florencja. Na wszelki wypadek pominął taki drobiazg, że pisać zaczął podczas przymusowego aresztu domowego, na jaki

zamieniono mu wyrok czterech lat więzienia za to, że przez kilka lat „grzeszył” z chłopcem z pracowni.

Z punktu widzenia literackiego wspomnienia oceniono raczej słabo (pierwsze wydanie ukazało się w Neapolu w 1728 roku), podobnie jak wtrąconą tu i ówdzie poezję autora. Ale jako świadectwo epoki jest to opowieść wspaniała, wprost kipi życiem. Choć Benvenuto często i rozmyślnie mija się z prawdą, gdy chodzi o przebieg zdarzeń, to mimo łgarstw jego chełpliwość, zawiść, ambicja, pycha, bezczelność i wszelkie draństwa nasycają tekst prawdą o człowieku i o czasach niezwykle dla nas ciekawych – pierwszej połowie XVI wieku.

Część biografów widzi urok w tym, że Cellini opisuje siebie jako człowieka lepszego, niż był. Mnie to jakoś nie uwodzi. Irytują mnie jego rzekome cnoty, których się zupełnie nie można doszukać na kartach opowieści, drażni jego ubolewanie nad sobą w nigdy niezasłużonej niedoli, no bo inni to zasłużyli na karę, taki na przykład papież Paweł III, który w młodości siedział w więzieniu, siedział sprawiedliwie, ale nie on, Benvenuto, „którego skłonności ciągną tylko do dobrego”, który lituje się nad biednymi ze stratą dla siebie, bo taki już jest. Inni uważają go za wspaniałego awanturnika; ja i tu nie dostrzegam jego wdzięku. Bywa wprawdzie dowcipny, ale jest gruboskórny i nade wszystko – podły.

W swych zapiskach chwilami jest szczery aż do bólu, ponieważ draństwa nie uważa za coś złego. Owszem, zabił złotnika Pompone, ale przyjaciele pytają go, czemu tak późno, i dziwią się, że tak długo znosił udręki ze strony tego podłego człowieka!

Wydaje się, że Cellini nie odróżniał dobra od zła, tak dalece pyszni się swymi ekscesami.

Pisał nie dla siebie; wynika to niezbicie ze sformułowań w rodzaju: „Teraz posłuchaj strasznego zdarzenia, łaskawy czytelniku". Dyktował zdania długie, niezgrabne, a chłopiec zapisywał je bez znaków przestankowych.

Kiedy się czymś bardzo przejmuje, potrafi jednak nadać swej opowieści potoczystość i zdynamizować ją tak, że fragmentami czyta się to z zapartym tchem. Tak na przykład opisuje perypetie z odlewaniem *Perseusza*, omawiając technikę odlewu i organizację robót w pracowni rzeźbiarskiej. Doskonały jest też opis pobytu w rzymskim więzieniu pod okiem obłąkanego kasztelana, który co roku miewał napady manii prześladowczej, dzięki czemu, w pewnym sensie, Cellini zbiegł z Zamku Świętego Anioła, wykorzystując wspólną niby to pasję latania, jako że akurat przyszła na kasztelana myśl, że jest nietoperzem. Wspaniały jest opis przywoływania diabłów, całych legionów diabelskich w mrokach Koloseum pod wodzą... księdza – wielce uczonego maga z Sycylii rodem.

Z diabłów, kiedy jest na wolności, przerzuca się na anioły, kiedy siedzi w więzieniu. Z bandyty zmienia się w mistyka. Gdy grozi mu kara śmierci, miewa wizje anielskie i samego Boga, wyrywa zębami drzazgę z odrzwi i maczając ją w inkauście własnej preparacji – z tłuczonej cegły z moczem – zapełnia czystą część kart Biblii poezją religijną. I wcześniej miewał Benvenuto gębę pełną Pana Boga, ale to było na użytek innych. Kiedy na przykład przytrafiło się jakieś nieszczęście jego wrogowi, wówczas lubił zrobić skromną uwagę, że Bóg patrzy na dobrych i na złych i daje

każdemu to, na co zasłużył. W więzieniu sprawia wrażenie, że się odmienił, i pisze w sonecie: „Kto o istocie Boga chce mieć wiedzę, musi w więzieniu siedzieć...". Nawet zauważa wokół swej głowy aureolę! Opis przeżyć mistycznych jest naprawdę zdumiewający. I już, już można by się na to nabrać, gdyby nie ciąg dalszy opowieści. Benvenuto po wyjściu z więzienia nie odmienia się ani na jotę – znowu rozdaje kuksańce i w złości kopie czeladników, obmyśla zabójstwo największego swego rywala, rzeźbiarza Baccia Bandinellego, i straszy poczciwych ludzi.

Wartość źródłowa autobiografii

Jaką zatem wartość mają wspomnienia Celliniego? To zależy, czego się w nich szuka. Jeśli rzetelnych informacji o poszczególnych artystach, to nie ma na co specjalnie liczyć. Benvenuto jest stronniczy, wystawia cenzurki zależnie od tego, czy ów artysta go pochwalił, czy nie. Michał Anioł głównie z tej racji jest tak wielki, że poznał się na talencie naszego złotnika, podobnie jak Pontormo i Bronzino. Jacopo Sansovino natomiast, rzeźbiarz, który w swym domu w Wenecji podjął Celliniego obiadem, najwyraźniej musiał przegapić jego talent, skoro – jak pisze Cellini – aż apetyt mu odebrał chwaleniem samego siebie. I on, bądź co bądź gość, poczuł się zmuszony zwrócić Sansovinowi uwagę, że lepiej pozostawić pochwały innym. On, który na każdej stronie książki bezwstydnie się przechwala! W pewnym miejscu cytuje rozmowę z ochmistrzem księcia, któremu oznajmił, że „może jeden jedyny mnie równy chodzi po świecie".

Ciekawa byłam, co napisał o Vasarim, ale się wiele nie dowiedziałam. Vasari najwyraźniej popełnił grzech śmiertelny

i zignorował wielki talent Benvenuta. Cellini opisał go bowiem jako niewdzięcznika: bo oto przenocował go u siebie w Rzymie, a ten paskuda, cały obsypany jakąś egzemą, tak się strasznie w nocy drapał – a trzeba dodać, że pazury miał brudne, bo zdaniem Benvenuta nigdy ich nie obcinał – że poranił czeladnika. I czeladnik Celliniego z tego powodu zwolnił się z pracy! Bo – jak pisze Benvenuto – swędziało Vasariego, ale ten zamiast siebie przez sen drapał czeladnika, z którym dzielił posłanie. Jak widać, Vasari nocował w pracowni, więc gościna nie była aż tak wspaniała, skoro musiał spać z czeladnikiem, a po wtóre, jak można uwierzyć, że człowiek, którego swędzi, drapie kogoś innego?

Nieporównanie gorzej obchodzi się Benvenuto z jawnymi rywalami. Ponieważ jest bardzo złośliwy, używa sobie na papierze, ile wlezie. Gdyby się oprzeć na jego sądach, to Baccio Bandinelli, jeden z najlepszych rzeźbiarzy Florencji XVI wieku, był „nic niewart", wprost kompromitował szkołę. Był to „brudny... głupi łotr ze szkaradnym pyskiem". „Cały składa się ze złości... na cokolwiek spojrzy (a ma tu Cellini na myśli dzieła swych rąk), choćby to była rzecz najdoskonalsza... zmienia się w najgorsze zło".

Zemścił się więc i wyszydził rzeźbę dłuta Bandinellego, wprowadzając paszkwil na karty swej książki:

> Gdyby Herkulesowi ostrzyc włosy, pozostałaby czaszka tak mała, że nie pomieściłaby mózgu; co do twarzy jego, to nie wiadomo, czy przedstawia człowieka czy pół lwa – pół byka; krzywe ramiona przypominają łęki juków na ośle...

Wszystkich, którzy są mu niechętni, obdarowuje epitetami, a język ma dosadny i soczysty: „ten cham", „ta świnia", „bydlę kardynał", „ta bestia – ochmistrz księcia"; a kobieta – jedynie na wyrobach złotych używa określenia „niewiasta" – to dla niego „stara flądra" czy „wszeteczna ścierka". Na przykład do starej kobiety, którą nieoczekiwanie widzi w oknie ojcowskiego domu, zwraca się uprzejmie: „Przeklęty garbie, czy nie ma innej gęby w tym domu?".

Sekretarza księcia Medyceusza, Jacopa Guidiego, określa słowami: „sztywny jakby połknął kij", „jadowita ropucha ze swą krzywą gębą i wyniosłym głosem". Inny urzędnik rzekł mu coś przez swój „ośli nos", a skarbnik, „machając swymi pajęczymi paluszkami, odpowiedział głosikiem komara".

Tak więc o poszczególnych osobach nie ma co szukać prawdy, choć można natrafić na świetny rys do portretu, jakiego się w żadnych innych źródłach nie znajdzie. Ale niewątpliwie wspomnienia zawierają wartościowy materiał dla tego, kto pragnie się dowiedzieć czegoś o środowisku artystycznym, o mecenacie Medyceusza, o fascynacji antykiem, o rynku sztuki. Jest w tej książce znakomicie ukazany klimat owych lat: z jednej strony beztroskie życie braci artystycznej, z drugiej – straszliwe *Sacco di Roma*, zarazy, powodzie. A przecież wśród tych nieszczęść żyli i tworzyli artyści.

Klimat dworski

Centrum mecenatu mieściło się w Palazzo Pitti, gdzie mieszkał książę Kosma I Medyceusz z rodziną. Z opisu Celliniego wynika, że książę nie miał chwili spokoju, że nieustannie nachodzili go

rzemieślnicy i artyści w potrzebie a to marmuru, a to srebra, czeladników, pracowni, domu, pieniędzy. Sam Cellini kręcił się tam bez przerwy, i to po całkiem prywatnej części mieszkalnej, bo gdzieś na tyłach pałacu książę kazał mu urządzić pracownię. Kiedy Cellini wieczorami przychodzi do pracy, nieraz spotyka księżnę w negliżu, co ją doprowadza do szału. Zabrania go wpuszczać, ale że książę jest żywo sztuką zainteresowany, każe mu przychodzić. I tak księżna go pędzi, a książę wpuszcza.

Cellini ukazuje więc stosunki panujące na florenckim dworze, nieustanne intrygi i animozje wzniecane między innymi przez takie właśnie ziółka jak on sam. Ponieważ jest na stałej pensji Medyceusza, musi prosić o zgodę, kiedy chce gdzieś wyjechać, więc ciągle się w pałacu melduje. I wraca struty, bo książę spojrzał nieżyczliwie albo dał znak ręką, że nie chce go widzieć. Innym razem wraca pełen werwy, bo książę łaskawie z nim rozmawiał. Zazwyczaj nie pozwala sobie na złośliwości względem panującego, ale zdarza mu się zapisać, że „jaśnie oświecone uszy Jego Ekscelencji" czegoś nie dosłyszały.

Ciekawe rzeczy pisze na temat fascynacji sztuką starożytnych. Okazuje się, że Kosma I, jak niegdyś Wawrzyniec Wspaniały, rzeczywiście interesował się zabytkami. Cellini opisuje, jak to podczas wojny ze Sieną książę za dnia objeżdża miejskie fortyfikacje i zleca odpowiednim służbom i poszczególnym rzeźbiarzom właściwe prace przy umacnianiu bram, a wieczorami zasiada w pałacowej pracowni u boku Celliniego i małym złotniczym dłutkiem sam zeskrobuje rdzę i ziemię ze starożytnych figurek właśnie wykopanych w okolicy Arezzo. Bo akurat nadszedł transport starożytności, między innymi słynna etruska *Chimera*.

Kiedy otrzymał grecką figurkę chłopca, kazał rzeźbiarzom wyjaśnić, na czym ich zdaniem polega jej doskonałość.

Z zapisków Benvenuta widać, jak obficie w XVI wieku korzystano z wzorów antycznych i jak na tym zarabiano. Zobaczmy, co pisze o poszukiwaniu w ziemi owych skarbów:

> Zaprzyjaźniłem się z kilku zbieraczami starożytności, którzy czatowali na chłopów lombardzkich, przybywających w określonym czasie do Rzymu dla okopywania winnic. Chłopi ci znajdowali zawsze starożytne medale, agaty, szkła, kamee, nadto drogie kamienie. Zbieracze ci kupowali te rzeczy od chłopów czasem za marne grosze, ja zaś płaciłem im nieraz tyle złotych skudów, ile oni dali juliuszów. Ciągnąłem z tego wielkie zyski, bo zarabiałem dziesięć razy tyle, albo i więcej, a nadto wszyscy kardynałowie rzymscy byli mi wdzięczni za te rzeczy.
>
> Z wykopalisk tych wymienię tylko najbardziej godne uwagi i najrzadsze. Wpadła mi w ręce głowa delfina wielkości dużej fasoli, szmaragd pięknej barwy. Innego rodzaju kamień przedstawiał głowę z najpiękniejszego topazu... Był on wielkości dużego orzecha i przedstawiał głowę Minerwy. Dalej była kamea z Herkulesem pętającym trójgłowego Cerbera. Kamień ten był tak piękny i tak doskonale wykonany, że nasz wielki Michał Anioł musiał przyznać, iż nie widział nigdy rzeczy tak cudownej.

Benvenuto zmarł w 1571 roku. Dziś najsłynniejszym i stuprocentowo jego dziełem jest wspomniana wcześniej solniczka, która wzbudziła apetyt pewnego wiedeńczyka do tego stopnia, że 11 maja 2003 roku, w nocy z soboty na niedzielę, po dokonaniu włamania wyniósł ją z wiedeńskiego muzeum. Przez trzy lata policja starała się odzyskać stracony skarb – wartość

solniczki szacuje się na pięćdziesiąt milionów euro. W styczniu 2006 roku złodzieja zdradził SMS wysłany z telefonu komórkowego. Skarb wrócił do zbiorów Kunsthistorisches Museum.

---

[5] *Benvenuta Celliniego żywot własny spisany przez niego samego*, przełożył Leopold Staff.

GAWĘDA 30
PARMIGIANINO – MISTRZ UŚMIECHU

Mistrz uśmiechu – tak właśnie Włosi nazywają artystę rodem z Parmy, czyli Parmigianina. W jego malarstwie przeważają obrazy pogodne, wdzięczne, z uroczymi modelkami, ślicznie uśmiechniętymi. Cudownie się uśmiecha *Turecka niewolnica* (dziś w Galerii Narodowej w Parmie) i *Madonna z długą szyją* (Uffizi). Uśmiecha się też Jezus i uśmiechają się anioły, uśmiecha się sam artysta na młodzieńczym autoportrecie. Całkiem jakby jego życie było usłane różami! Tymczasem to „uśmiechnięte" malarstwo wyszło spod pędzla człowieka, do którego los się wcale nie uśmiechnął, choć początkowo tak to wyglądało.

Lata nauki

Girolamo Francesco Mazzola, bo tak brzmiało prawdziwe nazwisko malarza, urodził się 11 stycznia 1503 roku, jako ósme

dziecko Filippa Mazzoli. Przyszedł na świat w rodzinie artystycznej, bo i ojciec, i dwaj stryjowie byli malarzami. Kiedy dwa lata później ojciec zmarł na zarazę, to właśnie ci dwaj bracia ojca, Michele i Piero Ilario, zaopiekowali się chłopcem, jak też zapewne pozostałą gromadką sierot. Ale małym Franceskiem, bo tym imieniem go nazywano, zajęli się szczególnie, ponieważ był cudownym dzieckiem, niezwykle uzdolnionym rysunkowo i muzycznie. Uczył się więc od małego w warsztacie stryjów i już jako nastolatek pomagał im w realizacji poważnych zleceń, a kiedy miał lat szesnaście, samodzielnie namalował obraz przeznaczony do ołtarza.

W 1521 roku Parma, która należała wtedy do Księstwa Mediolanu, znalazła się w strefie zagrożonej wojną. Nękały ją kolejne najazdy wojsk francuskich, cesarskich i papieskich. Przez Półwysep Apeniński stale przetaczały się obce wojska władców dążących do panowania nad ówczesnym światem. Z powodu niebezpieczeństwa osiemnastoletni malarz uciekł z miasta wraz z kolegą z pracowni, Girolamem Bedolim, i schronił się w pobliżu Mantui, w rodzinnej miejscowości kolegi. Nawiasem mówiąc, Girolamo wkrótce pojmie za żonę stryjeczną siostrę Parmigianina, powiększając w ten sposób malarski klan familii Mazzola.

Gdy wojenna burza przeminęła, Francesco powrócił do Parmy i wraz ze stryjami pracował nad dekoracją kościoła San Giovanni Evangelista. Tak się szczęśliwie złożyło, że w tym samym czasie kościół ten pokrywał freskami Antonio Correggio, malarz o dziesięć lat starszy od Parmigianina. Wtedy Francesco po raz pierwszy zetknął się z innym mistrzem, i to od razu tak wybitnym. Kiedy zobaczył Correggia przy pracy, kiedy poznał jego

malarstwo, wpadł w zachwyt i został nieformalnym uczniem mistrza Antonia. Bardzo dużo się od niego nauczył i dużo przejął. Myślę, że w tym czasie narodził się na nowo jako malarz dekorator, bo w tej dziedzinie właśnie Francesco wkrótce okazał się doskonały.

Po ukończeniu pracy w kościele, gdzie udekorował freskami dwie kaplice, Francesco trafił na zamek w Fontanellato nieopodal Parmy – panem zamku był możny hrabia Galeazzo Sanvitale – i tam ozdobił sklepienie jednej z komnat. Wypełnił malowidłami czternaście lunet, a temat zaczerpnął z *Metamorfoz* Owidiusza; namalował cykl z Dianą zaskoczoną w kąpieli przez Akteona. Freski wyszły wspaniale, Parmigianino zabłysnął w pełni talentem dekoratora. Ale wciąż chciał się doskonalić.

Papieski Rzym

I przyszedł czas na odbycie podróży artystycznej do Rzymu. Stryj Piero Ilario nie puścił bratanka samego, wyruszył razem z nim. Gdy dotarli do Rzymu i Francesco uzyskał posłuchanie u papieża, wzbudził sensację. Wyglądał ciągle bardzo młodo, jak chłopaczek, a malował jak stary. Przywiózł ze sobą kilka obrazów w darze dla Klemensa VII, a ponadto pokazał ojcu świętemu niezwykły *Autoportret*, oryginalny obrazek ukazujący odbicie w wypukłym zwierciadle. Rzym od kilku lat trwał w żałobie po niespodziewanej śmierci genialnego Rafaela. Vasari pisał: „I zaiste mogło umrzeć i malarstwo, gdy zmarł ten szlachetny artysta, bo gdy zmarł, ono stanęło jakby oślepłe”. Teraz więc, pod wrażeniem talentu młodziutkiego przybysza z Parmy, do tego ślicznego i uprzejmego chłopca, okrzyknięto Francesca nowym

wcieleniem Rafaela i serdecznie się nim zajęto. Sam sekretarz papieski Paolo Valdambrini wprowadzał go w świat rzymskich artystów, tak że Francesco poznał grono uczniów Rafaela, między innymi Giulia Romano, oraz malarzy dziś zwanych manierystami, jak Rosso Fiorentino czy Perino del Vaga.

W Rzymie oczywiście oglądał dzieła sztuki, malował, a także zetknął się z najnowszym wynalazkiem – techniką graficzną. Możliwość rytowania i powielania obrazów zrobiła na nim wielkie wrażenie i obudziła pasję eksperymentatora w nowej dziedzinie, bo żyłkę poszukiwacza to on już od dawna w sobie miał, o czym świadczy choćby malowanie swoich portretów w wypukłym zwierciadle. Odtąd do końca życia poświęci wiele energii rytownictwu, będzie jednym z pierwszych wybitnych włoskich rytowników.

Piekielne *Sacco di Roma*

Ale na przeszkodzie w dalszych studiach, bo przecież zbiory sztuki i zabytki Rzymu to istna kopalnia wiedzy dla artysty, otóż na przeszkodzie znów stanęła wojna. Cesarz Karol V postanowił przywołać papieża Klemensa VII do porządku; za zawarcie sojuszu z Francją pchnął swoją barbarzyńską armię na Rzym. Tysiące ludzi w popłochu pakowało manatki i opuszczało zagrożone miasto, uciekali też artyści. Był maj 1527 roku. Parmigianino udawał, że jego wojna nie dotyczy. Lecz pewnego pięknego dnia, gdy był pochłonięty pracą nad wielkim obrazem zwanym *Wizją świętego Hieronima*, obrazem wysokim na półtora piętra, do jego pracowni wpadli niemieccy lancknechci złaknieni krwi i łupów. Wedle relacji Vasariego podobno zatkało ich na

widok młodego delikatnego człowieka tak zatopionego w malarstwie, że aż zignorował wojnę. Pewnie byli zaskoczeni i tym, że całkiem nie mieli co rabować, choć Vasari pisze, że ich komendant, znający się cokolwiek na sztuce, podkradł artyście ileś tam rysunków.

Od Vasariego wiemy też, że intruzi – o dziwo! – obiecali malarzowi bezpieczeństwo. Ale w mieście panował kompletny zamęt, bandy wojaków odbijały sobie niewypłacany od miesięcy żołd, bo już w Niemczech obiecano im rekompensatę na miejscu, czyli w Rzymie. Żołnierze nie tylko kradli, lecz mordowali, gwałcili i więzili, kogo chcieli. I Parmigianino znalazł się w więzieniu. Cudem jakimś udało mu się z niego wykupić i gdy tylko mógł, opuścił Rzym, który długo po owym piekielnym *Sacco di Roma* lizał swoje rany. Obraz wówczas malowany przez Parmigianina, *Wizja świętego Hieronima*, szczęśliwie ocalał z pogromu, przechowany w jakiejś zakrystii. W następnym roku dotarł do kaplicy w kościele San Salvatore in Lauro, dla której był przeznaczony. Dzisiaj znajduje się w Londynie.

Podmuch historii zapędził malarza na następne kilka lat do Bolonii, bo tam przebywał cesarz, a Parmigianino podobno zapragnął zostać nadwornym malarzem – o ironio! – Karola V, tego samego człowieka, który urządził ową krwawą jatkę Wiecznemu Miastu, jedną z najstraszliwszych w całej historii Rzymu. Najjaśniejszy cesarz najeźdźca raczył jednak wybrać na swego ulubieńca Tycjana, a nasz malarz, który dla cesarza wykonał jakiś portret, otrzymał mało istotne zlecenie.

W Bolonii Parmigianino pogłębił swą pasję rytownika – zajmował się akwafortą i zyskał w tej dziedzinie rozgłos. W 1531

roku powrócił na łono rodziny do ojczystej Parmy.

Niedopełnione zobowiązanie

I wiosną tegoż roku zawarł w Parmie kontrakt na dekorację właśnie budowanego przez franciszkanów kościoła maryjnego, od ogrodzenia zwanego della Steccata, co niektórzy tłumaczą jako Najświętszej Panny Marii na Okolu. Malarz zobowiązał się, że w ciągu półtora roku wykona swoje freski, otrzymał połowę całego wynagrodzenia w wysokości dwustu złotych skudów i żwawo zabrał się do pracy.

Miał udekorować prezbiterium i apsydę kaplicy bocznej. Zrobił wiele rysunków przygotowawczych, wykonał część zaplanowanej dekoracji – na podłuczu transeptu umieścił sześć figur, między innymi Adama i Ewę, symbole cnót, Mojżesza z tablicą dziesięciorga przykazań i... na tym poprzestał. Ponieważ na kościele nie było jeszcze kopuły, bo trwała budowa, a on malował na wysokości, więc pracował naprawdę w bardzo ciężkich warunkach. Ale przecież wcześniej musiał o tym wiedzieć. I tak umówiony termin minął, a on swej pracy nie wykonał. W 1532 roku wyrozumiali przedstawiciele konfraterni zajmującej się budową przedłużyli mu umowę na kolejne osiemnaście miesięcy, ale malarz nadal nic nie robił. Długo po terminie, bo w 1535 roku, obiecywał, że w ciągu dwóch lat z pewnością dokończy pracę albo zwróci zaliczkę, ale lata mijały, a robota utknęła w miejscu. Wreszcie po dziewięciu latach (!) zleceniodawcy stracili cierpliwość – oddali sprawę do sądu i nieszczęsny Parmigianino trafił do więzienia za niewywiązanie się z umowy.

Niespodziewany koniec

Wygląda jednak na to, że więzienie było tylko tak dla postrachu, bo po dwóch miesiącach wypuszczono go na wolność; obiecał wtedy, że pracę dokończy, ale... uciekł z miasta. Wyjechał do Casalmaggiore w pobliżu Cremony, gdzie pewnego upalnego dnia w sierpniu 1540 roku nagle zakończył życie. Zmarł na febrę, jak zapisano. Miał zaledwie trzydzieści siedem lat, podobnie jak Rafael. Pochowano go w przyklasztornym kościele w La Fontana nieopodal Casalmaggiore. W trumnie spoczął nago – jak prosił – i z cyprysowym krzyżem na piersi. Zmarł samotnie, tak jak żył, nie pozostawił ani uczniów, ani spadkobierców.

Jak wyglądał?

W zbiorach wiedeńskiego Kunsthistorisches Museum znajduje się niewielki okrągły obrazek na desce, ten sam, który swego czasu wzbudził takie zainteresowanie w Rzymie, obrazek ukazujący w wypukłym zwierciadle wdzięczne pacholę o subtelnych rysach, twarzy nieomal dziecka. Na pierwszym planie delikatna, wysmukła dłoń, położona umyślnie zbyt blisko, więc za duża, dalej uważnie patrzące oczy ładnego, spokojnego chłopaczka, gładko uczesanego szatyna o prostych włosach sięgających poniżej uszu i rozdzielonych pośrodku.

Tak właśnie wyglądał Parmigianino, kiedy poznał Correggia, swój ideał artysty, i tak samo wyglądał, kiedy wyjechał do Rzymu na spotkanie z wielką sztuką. Vasari tak go opisał: „Był prześliczny, miał bardzo wdzięczną twarz i postać, bardziej anielską niż ludzką”.

Ale zaledwie piętnaście lat później powstał inny autoportret (dziś w Galerii Narodowej w Parmie), namalowany olejno na papierze naklejonym na płótno. Jest to wizerunek, na którym niedawny anioł całkiem już anioła nie przypomina: rozwichrzone szpakowate włosy pod jakimś komicznym czerwono-pomarańczowym kapelusikiem, potargana broda i wąsy mocno już siwe, zapadnięte policzki, podkrążone oczy i tragiczny wzrok utkwiony gdzieś w podłogę, a może bardziej w siebie niż przed siebie. Wizerunek człowieka przegranego.

Niszczycielska pasja

Co się stało, że w ciągu kilkunastu lat uroczy chłopczyk, beniaminek wszystkich, o świetnie zapowiadającej się karierze, przeobraził się w zniszczonego starca o wyglądzie niemal dzikusa? Tak go określił ten sam Vasari, mając na myśli, że malarz się nie czesze, nie dba o strój i żyje w ubóstwie. Gdzie się podział czarujący *maestro del sorriso*, mistrz uśmiechu?

Prawdopodobnie odmieniło i zgubiło go straszliwe uzależnienie – pasja alchemika. Pisze Vasari, że Parmigianino podjął studia nad alchemią, a malarstwo odsunął na bok, dumając „jedynie nad tym, jak by się wzbogacić, zamrażając żywe srebro". Że tracił całe dnie na doświadczenia z węglem, drzewem, alembikami i podobnymi ingrediencjami, co sprawiało, że „nieraz wydał w ciągu jednego dnia to, co w kościele NMP na Okolu zarobił przez tydzień...", i potem nie miał na życie. Smutna ta relacja zasługuje na wiarę z dwóch powodów: po pierwsze dlatego, że informatorem Vasariego był Girolamo Bedoli, wspomniany już kolega i szwagier malarza, a po wtóre dlatego, że prawdziwość

innych relacji Vasariego zawartych w drugim wydaniu jego *Żywotów...* (z 1568 roku), a dotyczących obrazów Parmigianina, potwierdziły odnalezione w naszych czasach dokumenty. Można więc przypuszczać, że także informacje o tragicznym losie malarza pochłoniętego swymi doświadczeniami laboratoryjnymi są prawdziwe. Może Vasari za surowo go osądza, ponieważ miał do niego żal, że całego czasu nie poświęcił malarstwu? Może ani on, ani szwagier nie rozumieli, że nie była to tylko magia i alchemia, obsesja otrzymania srebra z rtęci? Może to były kosztowne eksperymenty z metalami, doświadczenia konieczne do opracowania nowej techniki rytowniczej? Trudno powiedzieć; faktem jest, że doświadczenia te rujnowały malarza finansowo i fizycznie. Kiedy wytrawiał metale żrącym kwasem, musiał się nawdychać trujących oparów i to może tłumaczyć fakt tak raptownego postarzenia się, a nawet śmiertelnego zatrucia organizmu.

Ukryty autoportret ze stryjami?

Jednym z obrazów podarowanych przez młodego Parmigianina papieżowi Klemensowi VII w Rzymie była niewielka deska (czterdzieści dwa na nieco ponad trzydzieści jeden centymetrów) zatytułowana *Obrzezanie Jezusa*. Dziś znajduje się aż w Detroit, w Instytucie Sztuki.

W środku malowidła widzimy łysego i siwobrodego kapłana z nożem w dłoni i śliczne Dzieciątko Jezus, *Bambino* o złocistych loczkach, a wokół tłum osób asystujących temu wydarzeniu. Straszny tu tłok! Po prawej stronie obrazu, na obrzeżu tego wianuszka postaci, stoi ładny chłopaczek z grzywką opadającą na

oczy, a obok niego ukazani są dwaj mężczyźni – jeden en face, o szerokim obliczu i już siwiejącej gęstej czuprynie i brodzie, a drugi z profilu, o równie bujnych włosach i brodzie. Tak sobie myślę, czy to aby nie jest portret zbiorowy malarskiej trójki rodzinnej? Przecież ten chłopiec to ukryty autoportret malarza – wystarczy go porównać z wizerunkiem zrobionym w zwierciadle, a dwaj mężczyźni to zapewne stryjowie malarza, których podobizny nieraz umieszczał na swoich obrazach. Jeżeli autor obrazu aż tak młodo wyglądał, to nic dziwnego, że ten dzieciak zrobił wrażenie w Rzymie!

Obrazy religijne, ale mało pobożne

Na innym obrazie z tego samego okresu, zatytułowanym *Święta Rodzina* (dziś w Prado), artysta pokazał już tylko kilka postaci i całkiem z bliska. Ale i tu panuje tłok, a kompozycja jest wyraźnie zaburzona – potężny święty Józef wyrasta nagle zza pleców prześlicznej Matki Boskiej i patrzy w zadumie gdzieś w dół, zupełnie nie zwracając uwagi na to, co się dzieje obok. Pulchny aniołek na pierwszym planie, wypięty do nas gołą pupą, przyniósł coś muskularnemu Dzieciątku, które obejmuje Matkę za szyję. I Dzieciątko, i aniołek przypominają raczej amorki, natomiast ani Madonna, ani święty Józef nie mają aureoli. Są to postacie szalenie cielesne i zmysłowe.

Francesco Mazzola, cudowne dziecko z Parmy, stanowczo nie urodził się na malarza religijnego. Oto dalsze przykłady: *Nawrócenie świętego Pawła* z wiedeńskiego Kunsthistorisches Museum. Na pierwszym planie leży na ziemi potężny mężczyzna, niczym jakiś gladiator o kształtnych obnażonych nogach, prawą

ręką się podpiera, a lewą kieruje w niebiosa. Za dłonią podąża wzrok – wypukłe oczy teatralnie zwrócone do góry. Za mężczyzną staje dęba biały rumak całkiem jak z bajki, chyba manekin, bo zupełnie nie przypomina prawdziwego konia, pod jego kopytami rysuje się na horyzoncie błękitny łańcuch gór, a u ich stóp leży opasane murami, ledwo widoczne miasto. Wszystko to dobre na ilustrację jakiejś baśni, ale z pewnością nie pokazuje wstrząsu wewnętrznego Szawła z Tarsu, który upadając, nagle utracił wzrok i dzięki temu dostrzegł Chrystusa.

Może bardziej przekonujące jest malowidło *Święty Roch* z kościoła San Petronio w Bolonii, gdzie przesadnie wysoki Roch opiekuńczym gestem kładzie rękę na ramieniu klęczącego fundatora, oddając go pod opiekę niebios na czas zarazy. Ale i tu gołe nogi świętego na pierwszym planie trochę psują nastrój, bo lewa noga, dziwacznie wygięta i oparta na palcach, ma za zadanie demonstrować wstrętnego czarnego guza w pachwinie, żeby wszystko było jasne, że oto zadżumionego już, ciężko chorego Rocha Bóg uratował od śmierci i teraz ów patron od zarazy ratuje innych chorych, wstawiając się za nimi w niebie.

Właściwie żaden z religijnych obrazów Parmigianina nie ma w sobie ducha pobożności, trudno też je omawiać, bo są pozbawione narracji. Postacie na obrazach tego malarza nie są ze sobą powiązane, brak tu jakiejś wewnętrznej spójności. Parmigianino malował dla efektu, dla radości oka, może dla zabawy. Spójrzmy teraz na obraz, który powstał w Rzymie podczas okropnego *Sacco* w 1527 roku.

Wizja świętego Hieronima

Jest to ogromna tablica ołtarzowa (dziś w National Gallery w Londynie) zbita z kilku desek topoli – bo Parmigianino malował swe obrazy głównie na drewnie – tablica o wymiarach prawie trzy i pół metra na półtora. „Tablica z wizerunkiem Matki Bożej siedzącej, z Synem w ramionach, świętym Hieronimem i świętym Janem Chrzcicielem u Jej stóp" – tak brzmi fragment umowy zawartej 3 stycznia 1526 roku przez fundatorkę, niejaką Madonnę, czyli pannę, Marię Bufolinę, z dwoma malarzami Mazzola, stryjem i bratankiem. Na pierwszy rzut oka jednak widać, że styl dziełu nadał głównie Parmigianino. Dostosował się do życzenia fundatorki, jeśli chodzi o temat, i wprowadził wszystkie cztery święte postacie, a jakże, lecz ukazał je dosyć oryginalnie, poprzez wizję jednej z nich, mianowicie świętego Hieronima. Hieronim nie siedzi u stóp Madonny. Malarz rozciągnął pobożnego pustelnika i tłumacza Biblii na ziemi, gdzie z dala od Matki Boskiej i świętego Jana leży półnagi z podkulonymi nogami i wygląda, jakby spał, przepasany czerwoną kusą szatą, a jego kapelusz kardynalski, z jakim się go uparcie maluje, choć podobno nigdy Hieronim kardynałem nie był, jest wciśnięty na leżącą obok czaszkę. Na pierwszym planie przyklęknął ogromny, aż za duży, święty Jan Chrzciciel, który swe nagie ramię i niezwykle długi palec wskazujący kieruje w niebo. A tam, dosyć wysoko, ale nie na chmurach, jak u Rafaela, lecz jeszcze na ziemi, na jakimś głazie, przysiadła Najświętsza Panienka, która między kolanami trzyma stojące nagie Dzieciątko.

Święty Jan Chrzciciel na pierwszym planie – wielki, Matka Boża, choć oddalona i uniesiona – też duża, a Hieronim w głębi –

dziwnie mały, mimo że jest tu niezwykle ważny, boć to jego wizja pozwala nam dostrzec zaświaty. Osobliwe to wszystko.

Obraz, o dziwo, spodobał się współczesnym, choć według zasad sztuki obowiązujących w renesansie wszystko jest tu nie tak: format nietypowy, obraz nazbyt wysoki w stosunku do szerokości, zaburzone proporcje postaci, brak perspektywy – to zapowiada już odmianę stylu, załamanie reguł renesansu. Artysta najwyraźniej świadomie poszukuje nowych rozwiązań.

Zmysłowe... Madonny?

Prawdopodobnie dwa lata po *Wizji świętego Hieronima* Parmigianino maluje *Madonnę z różą* (dziś w Galerii Drezdeńskiej). Tym razem ukazuje tylko dwie postacie – Matkę Bożą z Dzieciątkiem leżącym w poprzek na Jej kolanach. Oboje ujęci z bardzo bliska, na pierwszym planie golizna – tłuste nóżki i męskie podbrzusze Dzieciątka już całkiem sporego – a Matka w zwiewnej muślinowej szacie przetykanej złotą nicią, szacie opinającej piersi, w stroju niespotykanym w żadnym maryjnym kanonie malarskim. Co za eksplozja zmysłów! Jak na *sacrum* – to strasznie seksowne. Madonna wygląda niczym wytworna dama z pałacowego buduaru. Żadnej aureoli... Czy to aby na pewno Matka Boska z Synem? Strasznie świeckie!

Najsłynniejszym obrazem Parmigianina jest niewątpliwie *Madonna z długą szyją* (dziś w Uffizi). Tu już sobie artysta zupełnie nic nie robił z tradycji malarskiej, jawnie zerwał z proporcjami i zasadami klasycznej kompozycji. To kwintesencja jego stylu – elegancka dama pełna uroku, o ślicznej buzi i smukłych dłoniach, subtelnie uśmiechnięta, o wyszukanej

fryzurze z wplecionymi we włosy perłami i z diademem. Wprawdzie nic nie wskazuje, że to Madonna, ale podpis zapewnia, że tak właśnie jest. No, może nie nic, może stojąca w głębi kolumna nawiązuje do jednego z symboli maryjnych, choć nie jest to wcale takie pewne, bo jeśli się przyjrzeć, można zauważyć, że ta kolumna jest pierwszą z całego ciągu, więc to raczej nawiązanie do antyku. Obraz jest duży, bo tym razem deska ma ponad dwa metry wysokości, a ponieważ Matka Boska zajmuje prawie całą tę wysokość, jest niebywale długa! Wprawdzie nazywa się ją tylko Madonną z długą szyją, ale ona cała jest przesadnie wydłużona. Niezwykle długie jest też śpiące Dzieciątko, które leży na kolanach Matki, bo ma chyba metr długości! Takie niemowlę nie zdarza się w naturze.

Po jednej stronie obrazu panuje tłok, bo tu się zebrały i z trudem pomieściły wszystkie anioły wpatrzone w Jezusa, po przeciwnej – jest pusto. Gdzieś w dole jakiś mężczyzna – prorok, poganin czy apostoł, nie wiadomo – odwija starożytny zwój, być może zapis Nowego Testamentu, też nie wiadomo. Same znaki zapytania. Przedziwna kompozycja – po lewej stronie na pierwszym planie obrazu stoi anioł, którego smukła noga, nieprzyzwoicie obnażona aż po pachwinę, ciągnie się bez końca, a dotyka jej swą stopą śpiący Jezus. Część tegoż anioła jest obcięta, na prawe ramię już na obrazie miejsca nie starczyło, zmieściła się jedynie amfora, bo anioł trzyma amforę. Kto tak wtedy obcinał postacie? To nasuwa myśl, że obraz można z tej strony domalować, że jest niedokończony, a więc powstaje tak zwana kompozycja otwarta, nie do pomyślenia w renesansie, za to ulubiona w baroku. Obraz ten Parmigianino namalował dla

kaplicy grobowej niejakiej Eleny Baiardi z Parmy, ale nie znam pełnej dokumentacji i nie wiem, czy fundatorka była z niego zadowolona.

Jak już wspomniałam, Parmigianino nie był teologiem, nie zagłębiał się w wymowę dzieła, nie doszukiwał się też duchowości. Jego pociągały tłuste putta, długie nagie dziewczęce nogi, śliczne buzie. Był w tym doskonały, a jako przykład może służyć *Turecka niewolnica* – jest tam ukazana słodka kobietka, damulka pełna wdzięku, uwodzicielsko uśmiechnięta. Istny cukiereczek, obrazek na pudełko z czekoladkami.

Natomiast jako dekorator Parmigianino nie miał sobie równych – komnata zamkowa w Fontanellato do dziś cieszy oko. Cudowne są też fragmenty owej pechowej, niedokończonej dekoracji kościoła Franciszkanów Santa Maria della Steccata, wprawdzie też bardziej dworskie niż sakralne, bo cnoty tańczą z wdziękiem tancerek estradowych, ale prześliczny jest ten korowód panienek na podłuczu transeptu.

Francesco Mazzola był urodzonym eksperymentatorem, tak w laboratorium alchemika, jak i w sztuce; poszukiwał nowego stylu i go odnalazł – był jednym z głównych przedstawicieli manieryzmu. Śmiało odmieniał proporcje postaci na swych obrazach, nie obawiał się przesadnych gestów i nienaturalnej pozy, zaburzał symetrię i harmonię obowiązującą tak niedawno, lekceważył perspektywę i staranną budowę przestrzeni, wprowadził kompozycję otwartą. Malował dla efektu. Jego maniera w sztuce albo zachwycała swym wdziękiem, albo bulwersowała, zwłaszcza kolejne pokolenia historyków sztuki.

Dziś Parmigianina bardzo się ceni, szczególnie za jego wspaniałe rysunki, a Włosi okrzyczeli go wręcz geniuszem.

I doprawdy szkoda, że tyle lat poświęcił na bezowocne doświadczenia alchemiczne, bo mógłby namalować dużo więcej i długo cieszyć się zdrowiem, a tak zaborcza alchemia najpewniej skróciła mu życie i pozbawiła wielkiego dorobku malarskiego.

GAWĘDA 31
ARCIMBOLDO – ORYGINAŁ W SŁUŻBIE DZIWAKA

Do gromady artystów nazywanych manierystami, od Correggia poczynając, a na Parmigianinie kończąc, zalicza się również Arcimbolda, malarza włoskiego, wielkiego oryginała, który przez większą część życia pracował dla jeszcze większego oryginała, cesarza Rudolfa II. Zacznijmy zatem od cesarza.

Rudolf, cesarz niemiecki w latach 1576–1612, był przedstawicielem gałęzi austriackiej, wnukiem Karola V, synem jego córki Marii, którą Karol wydał za jej brata stryjecznego Maksymiliana. Tak więc Rudolf był Habsburgiem po mieczu i po kądzieli. Ponieważ jego matka obawiała się, że syn ulegnie wpływom protestanckim, a chciała go wychować na katolika, to kiedy skończył jedenaście lat, wysłała go wraz z jednym z braci do Hiszpanii na dwór swego brata Filipa II. I Rudolf spędził w Madrycie osiem lat najważniejszych dla kształtowania umysłu

i zainteresowań; powrócił do Wiednia jako dziewiętnastoletni młodzieniec.

Cesarz stroniący od polityki

Ze sztuką Rudolf zetknął się już w dzieciństwie na wiedeńskim dworze ojca, gdzie przebywali niemieccy i włoscy artyści, ale dopiero dwór Filipa, wielkiego miłośnika malarstwa i światłego kolekcjonera, stał się dla niego prawdziwą szkołą. Zetknął się tu po raz pierwszy z malarstwem flamandzkim, mógł do woli oglądać przebogate zbiory rzemiosła artystycznego, a wykazywał w tym kierunku szczególne zainteresowanie.

Po śmierci ojca w 1576 roku, jako najstarszy syn, został cesarzem niemieckim. Po sześciu latach przeniósł stolicę kraju z Wiednia do Pragi i osiadł w specjalnie rozbudowanym zamku na Hradczanach. I tam stopniowo coraz mniej zajmował się polityką, a coraz bardziej tym, co z rządzeniem kraju nie miało nic wspólnego. Przede wszystkim pasjonował się alchemią, której poświęcał wiele czasu i na którą wydawał dużo pieniędzy. Podobno aż dwustu alchemików obsiadło jego dwór. Między innymi zjechał tam, skuszony nadzieją na pracę naukową, nasz Michał Sędziwój, wybitny lekarz i prekursor chemii.

Poza alchemią cesarz z upodobaniem zajmował się tkactwem, malarstwem, bawił się w snycerza, konstruował zegary, a wszystko to robił pod okiem wykwalifikowanych rzemieślników. Ówczesny historyk Balbin napisał:

> Nie doliczyłbym się mnóstwa rzemieślników ściąganych przez niego do Pragi z całej Europy, hojnie... z królewską szczodrobliwością

> obdarzanych malarzy, snycerzy, jubilerów, tkaczy złotogłowiu, budowniczych, złotników, zegarmistrzów, ludwisarzy, menniczych i rozmaitych innych... Dwór jego opływał w roje uczonych dla zaspokojenia cesarskiej ciekawości...

Rudolf II uwielbiał też prace ręczne. Potrafił całymi dniami siedzieć w zamkniętych pokojach i coś majstrować, podczas gdy zagraniczni dyplomaci bezskutecznie czekali na posłuchanie. Kraj pogrążał się w chaosie, budżet topniał, bo Rudolf szastał pieniędzmi.

Organizowaniem zbiorów artystycznych zajmował się malarz i uczony Jacopo Strada, Włoch z Mantui, wezwany do Pragi w 1577 roku. Oprócz niego cesarz trzymał i opłacał agentów sztuki we wszystkich większych miastach Europy. Malarzy miał liczną gromadę, niektórzy z nich pracowali już wcześniej dla jego ojca. Byli wśród nich Niemcy, jak doskonały Hans von Aachen, byli Holendrzy i Flamandowie mało dziś znani, byli Włosi. Cesarz otoczył opieką setki uzdolnionych ludzi, zrobił też dla artystów coś bardzo ważnego: w 1595 roku zlikwidował dotychczasowy podział sztuk – od tego czasu malarstwo w Niemczech, które dotąd należało do *artes serviles*, sztuk użytkowych, było więc rzemiosłem, znalazło się wśród *artes liberales*, czyli wśród sztuk wyzwolonych. Zmieniało to zasadniczo pozycję artysty w społeczeństwie, jako że był już pracownikiem nie fizycznym, lecz umysłowym, a więc zasługiwał na szacunek.

Cesarskie upiory

Rudolf nikogo nie zatrudnił, dopóki jego nadworni astrolodzy nie postawili człowiekowi horoskopu. Śmiertelnie bał się skrytobójstwa i miał manię prześladowczą na tym tle. Ponieważ nadużywał wina i żył rozwiąźle, jego początkowe niewielkie odchylenia od normy z biegiem lat się pogłębiły i cesarz syfilityk stał się alkoholikiem i maniakalnym wariatem. Przesadzał we wszystkim: nieustannie sprowadzał obrazy, których nie było już gdzie wieszać. Obrazy Tintoretta, Veronesego czy innych wielkich mistrzów weneckich tkwiły latami w nieotwartych skrzyniach, tak jak nadeszły, zajmując kolejne komnaty zamkowe. Te zaś, które już wisiały, rozmieszczono bez ładu ni składu, bez żadnej myśli przewodniej. Dzieła Dürera pomieszane były z obrazami Tycjana, Bruegla, Correggia i z wyrobami snycerskimi. Pod koniec życia cesarz już zupełnie nie wiedział, co ma. A po śmierci wuja Filipa II ściągnął z Hiszpanii jeszcze część obrazów Boscha i malarzy włoskich, bo syn i następca Filipa nie był takim amatorem sztuki jak ojciec. Ale, sądząc z relacji świadków, szlachetna pasja Rudolfa przemieniła się z czasem w czyste wariactwo, jakąś manię szaleńca. Kiedy czytam w internecie, że jego praski dwór był prawdziwym sanktuarium muz, ogarnia mnie pusty śmiech; ten człowiek zrobił ze swego dworu nie sanktuarium, lecz magazyn i dom wariatów.

Sam miewał napady fobii, jakieś zwidy. W nocy zdawało mu się – pisze biograf – że otaczają go upiory, więc zastawiał się mieczem i wrzeszcząc, pędził w nocnej koszuli po zamkowych korytarzach, na których kazał dla bezpieczeństwa zamurować okna i pozostawić tylko szczeliny. Te groźne napady obłędu zaczęły się w 1600 roku, a szczytowy punkt osiągnęły w roku 1608, kiedy to

Najjaśniejszy Pan próbował sobie poderżnąć gardło szklaną skorupą albo zabić się, wybiegając naprzeciw pędzącego jelenia. Zagraniczni posłowie byli wstrząśnięci tym, co widzieli na zamku, a lekarze, bo miał ich wielu, bezradni. Wreszcie bracia odsunęli go od władzy i berło przejął młodszy brat Maciej.

Elastyczny Arcimboldo

Dla takiego to człowieka pracował artysta włoski Giuseppe Arcimboldo (1527–1593), który idealnie się dostosował do klimatu panującego na dworze Rudolfa.

Giuseppe był synem malarza Biagia i potomkiem arystokratycznej rodziny z Mediolanu. Uczył się w pracowni ojcowskiej i pierwsze samodzielne prace też wykonał u boku ojca, zatrudniony przy katedrze. Projektował kartony do witraży dla niemieckiego witrażysty. Robił też kartony do arrasów dla katedry w Como, a także malował freski w katedrze w Monzy. Był bardzo zdolny i wszechstronny, posiadł głęboką wiedzę humanistyczną, był oczytany. W 1562 roku przyjął zaproszenie na dwór wiedeński, jakie mu złożył książę Maksymilian, przyszły cesarz. Malarz dworzanin mógł się wykazać niezwykłą inwencją twórczą – z ogromnym rozmachem i fantazją urządzał najrozmaitsze uroczystości dworskie, maskarady, wesela, fantastyczne pochody przebierańców. Wyobraźni nigdy mu nie brakowało, o czym świadczą ocalone rysunki (dziś w zbiorach Uffizi, w tak zwanym Karnecie Rudolfa II). Wiodło mu się doskonale, jako że zarabiał świetnie. I tak przez dwanaście lat pracował dla cesarza Maksymiliana II, a potem dla jego syna i następcy, Rudolfa. Prawie jedenaście lat spędził w Pradze.

Kiedy tu przyjechał w 1582 roku, miał już pięćdziesiąt pięć lat. Uprawiał dziwną sztukę, z którą Rudolf był oswojony już od dziecka. Wprawdzie Arcimboldo trafił początkowo na dwór Maksymiliana jako portrecista (na miejsce znakomitego Jakoba Seiseneggera, bo ten oślepł), ale prędko zaczął malować dziwaczne kompozycje, które przypadły do gustu staremu cesarzowi. Mały Rudolf widywał w pokoju ojca obrazy ukazujące cztery pory roku i cztery żywioły. Każda pora roku i każdy żywioł to popiersie człowieka: wiosna – postać zbudowana z kwiatów, lato – z owoców i warzyw, a ogień – z przedmiotów kojarzonych z ogniem.

Rudolf wyróżnił Arcimbolda, bo lubił go najbardziej ze wszystkich swych malarzy; zrobił go doradcą dziwacznych zakupów do swego gabinetu osobliwości i dał artyście wolną rękę. Obrazy mediolańczyka to właściwie wariant martwej natury, która w XVI wieku dotarła do Włoch z Flandrii. Wiadomo, co to takiego – bukiety kwiatów, srebrne czy cynowe naczynia z owocami, jarzynami, rybami, puchary z winem i tym podobne. Flamandowie zrobili z owej codzienności arcydzieła koloru i światła. Gatunek ten przejęli Włosi, ale niektórzy z artystów lombardzkich, bo tam głównie uprawiano to malarstwo, potraktowali martwą naturę z przymrużeniem oka.

Być może wszystko zaczęło się jakieś dwadzieścia lat przed narodzinami Arcimbolda, kiedy to Leonardo da Vinci z jednym ze swych kolegów rzeźbiarzy bywał w pewnej oberży, gdzie za kielich dobrego wina i kolację obaj komponowali z jarzyn i rozmaitych produktów jakieś niezwykłości. Wszak słynne były półmiski podawane na stół Sforzy czy króla francuskiego w Mediolanie, komponowane według rysunków Leonarda.

Vincenzo Campi, artysta z Cremony, a później Arcimboldo też zaczęli sobie żarty stroić z martwej natury, komponować ją na rozmaite sposoby, tworząc ludzkie wizerunki. Jest to taka antropomorficzna układanka, w której malarz wszystkie elementy traktuje realistycznie, ale całości nadaje charakter wydumany. Nie jest to sztuka, która nas wzbogaca duchowo czy rozwija. Arcimboldo się bawił, był żartownisiem i prześmiewcą, czasami paskudnym szydercą, bo Rudolf mu na to pozwalał. A jego obrazy dziś są atrakcją wiedeńskiego Kunsthistorisches Museum.

Kpiarz nad kpiarze

Arcimboldo kpił ze wszystkiego i ze wszystkich. Kiedy malował cykl *Cztery pory roku*, też kpił i dlatego nie należy obrazów tych kojarzyć z Vivaldim, który zresztą żył wiek później. Nawet *Wiosna*, choć cała jest zbudowana z pąków i kwiatów samych w sobie ślicznie malowanych, stanowi kompozycję daleką od zachwytu, bo to właściwie męski profil w peruce z gęsto zbitych kwiatów na głowie, i nic uroczego, pociągającego w niej nie ma. Podobnie *Lato* – gęba z jarzyn, wielgachny nos z jakiejś cukinii, policzek z pękatego jabłka, broda z gruszki, szyja z kilku kabaczków, peruka z owoców i liści winogron, kabacik ze stójką upleciony ze słomy, a na niej i na naramienniku sygnatura i data. *Jesień* też niesympatyczna – na rozklekotanej beczce-tułowiu głowa z jarzyn i owoców w wieńcu z gron winnych, wielgachny niekształtny nochal jak bulwa, podobnie bulwowate policzki, a usta z kolczastej skorupy kasztana. *Zima* wręcz paskudna, odpychająca – jakiś staruch obrzydliwy odtworzony w starym

pniu z gruzłowatymi korzeniami, wargi z huby, włosy ze splecionych konarów, a u nasady głowy bluszcz. Można się przestraszyć.

I jeszcze dwa z czterech żywiołów – woda i ogień. *Woda* to popiersie skombinowane z morskich stworów, głównie ryb, zestawionych ze sobą tak, że tworzą dość odpychającą plątaninę węgorzy, płaszczek, raków, ośmiornicy i żółwia. *Ogień* to półpostać z płonącą czupryną, z czołem ze zwiniętego lontu, nosem i uchem z jakichś elementów broni palnej, ustami z kaganka na wysokiej podstawce stanowiącej szyję, pierś z luf moździerzy i ładownicy z dwugłowym orłem cesarskim, a na tym zawieszony Order Złotego Runa, wskazujący niedwuznacznie, że ten wojenny ogień wznieca cesarz.

Malarz kpił sobie ze wszystkich. Całe otoczenie wydrwił, nawet poczciwego bohatera *Bibliotekarza* ukazał złośliwie jako istotę bezduszną – rozwarta księga zamiast włosów nad twarzą skombinowaną z paru książek, nos z grzbietu książki opartej o ten stosik skosem, oczy i uszy z tasiemek służących jako zakładki, wąsy i broda z miękkiej szczotki z piórek, a korpus z większego stosu ksiąg w kształcie piramidy.

Kucharz to w jego wersji jedynie półmisek z żywnością, *Ogrodnik* – półmisek z jarzynami, *Sędzia* – twarz z oskubanego kurczaka, nos z kupra przepiórki, broda z pstrąga, a na tym wszystkim czarna czapka i wspaniała pelisa.

Portret władcy w krzywym zwierciadle

Ale chyba najzłośliwiej ukazał swego ostatniego chlebodawcę – cesarza Rudolfa – pod postacią Vertumnusa, rzymskiego boga

wegetacji.

Portret ten namalował już po powrocie do Mediolanu i przesłał go cesarzowi do Pragi w 1591 roku. Rudolf, o dziwo, był zachwycony! Nie dość, że się na artystę nie obraził, to jeszcze w nagrodę nadał mu tytuł hrabiego Palatynu! Popatrzmy, za co.

Vertumnus, portret skomponowany z jarzyn i owoców, to czysta kpina. Głowę cesarską osadził malarz na wielkiej zielonkawej dyni, czoło zrobił z dyni mniejszej. Cesarz swymi dziwnymi oczami patrzy na nas bystro spod gęstych brwi z kłosów zboża i spuchniętych powiek ze strąków groszku; ma rozdęty nochal z czerwonej gruszki...

Prawda, że cesarz wtedy urodą nie grzeszył, że był schorowany, otyły, że nosił sztuczną szczękę, bo w wyniku zapalenia kości szczęki na tle syfilitycznym stracił zęby, że miał czerwony pijacki nos, wszystko to prawda, ale ta karykatura jest wprost bezczelna, ukazuje durnia, nie władcę.

A jak wyglądał twórca tych karykatur?

Ciekawe, że autor tych dziwactw, cyniczny prześmiewca i często sprośny malarz, bardzo dobrze się prezentował. Nie uciekł się do groteski, przedstawiając własny wizerunek. Widać wolał kpić z innych, nie z siebie. Zdumiała mnie jego podobizna – jest to autoportret rysunkowy (dziś w Muzeum Narodowym w Pradze), a na nim ukazany bardzo przystojny mężczyzna: piękne myślące oczy, hiszpańska bródka i wąs, szlachetne oblicze, żaden tam zwariowany artysta i pijaczyna, jak można by się spodziewać. Zadbany dżentelmen w modnej krótkiej kryzie wokół szyi, strojnym kabacie, elegant w każdym calu. Malarz dziwak,

zapomniany po swojej i Rudolfa II śmierci i odkryty na nowo w XX wieku. Dziś uważany za jednego z prekursorów surrealizmu. I podobnie jak jego ostatni pan, też niezły oryginał.

GAWĘDA 32
ODWAŻNA SOFONISBA

Kiedy się przegląda podręczniki czy jakieś obszerne syntezy historii sztuki nowożytnej, odnosi się wrażenie, że dawniej sztuka była domeną jedynie mężczyzn. O kobietach pisało się niezwykle rzadko i dlatego niewiele wiadomo o artystkach sprzed wieku XVIII. A przecież były! Tyle tylko, że upośledzone z racji pozycji społecznej, ginęły w cieniu męża lub ojca, jak córka Uccella czy Tintoretta. Czasami udawało się im przebić, ale to były kobiety wyjątkowe i takie, którym los mimo wszystko sprzyjał. Te utalentowane i dzielne kobiety od dawna przyciągały moją uwagę. O nieśmiałej Marietcie już opowiedziałam, teraz chciałabym przedstawić artystkę odważniejszą, która w pewnym sensie torowała drogę swoim przyszłym koleżankom po fachu.

Ograbiona z dorobku

Artystką tą jest Sofonisba Anguissola. Za życia cieszyła się wielką sławą, ale ponieważ w okresie dojrzałej twórczości prawie nigdy swych dzieł nie sygnowała, przypisano je po latach innym wykonawcom, naturalnie mężczyznom. No i ograbiona z dorobku odeszła w zapomnienie. Od kiedy wśród historyków sztuki XX wieku pojawiło się więcej kobiet, zapomniane artystki powracają do łask. Uczeni przywrócili i nadal przywracają Sofonisbie odebrane jej obrazy, tak że w 1994 roku w Cremonie, rodzinnym mieście artystki, można już było urządzić wystawę monograficzną pod tytułem „Sofonisba Anguissola i jej siostry". Od tej pory coraz więcej osób wie, że takowa istniała i że była świetna. W Polsce w 2005 roku wydawnictwo Rebis opublikowało jej biografię pióra włoskiej autorki Danieli Pizzagalli, przybliżając nam postać tej malarki, której aż dwa młodzieńcze obrazy mamy w polskich zbiorach: w Poznaniu *Grę w szachy*, a w Łańcucie *Autoportret*.

Niezwykłe imiona

Urodziła się u schyłku renesansu, w 1532 roku, w Lombardii na północy Włoch, w Cremonie, słynnej z lutników i Monteverdiego, wchodzącej w skład Księstwa Mediolanu pod władzą Hiszpanów. Była pierworodną córką zubożałego arystokraty Hamilkara Anguissoli, który – jako jeden ze stu pięćdziesięciu dekurionów – zasiadał we władzach miejskich. Jej matką była Bianca Ponzoni, osierocona w dzieciństwie hrabianka, młodo wydana za mąż przez bogatego wuja. Rodzina była liczna. Sofonisba miała sześcioro rodzeństwa – pięć sióstr i jednego brata. Ale nie to jest czymś niezwykłym, jako że bywały wtedy rodziny znacznie bogatsze w potomstwo. Niezwykłe jest to, że po pierwsze, wszystkie dzieci

dożyły wieku dorosłego, a po wtóre, i to jest o wiele bardziej niezwykłe, że wszystkie siostry – bo brat jakoś nie – były wybitnie uzdolnione artystycznie: plastycznie, literacko, muzycznie. Wszystkie też, dzięki troskliwym rodzicom, otrzymały wszechstronne wykształcenie. I naprawdę doskonale malowały, tak że wszystkie mogłyby trafić do historii sztuki, tylko że nie wszystkim los sprzyjał. Imiona kilku znalazły się wprawdzie w kronikach tamtych czasów, wspomina się o nich jako o autorkach portretów znanych osobistości, ale tylko Sofonisbie los pozwolił w pełni zrealizować swoją pasję.

Może najpierw kilka słów o imionach w tej rodzinie, bo trzeba przyznać, że dość dziwacznie brzmią w naszych uszach.

Od czasów renesansu panowała moda na antycznych i mitycznych bohaterów sprzed wieków. Na północy Włoch upodobano sobie Hannibala, dzielnego wodza Kartagińczyków, i chłopcom często nadawano jego imię. Tak też nazywał się dziadek Sofonisby – Hannibal. Jej ojciec z kolei nosił imię Hamilkar, brat – Hasdrubal (po bracie historycznego Hannibala), a ona nosiła imię mężnej i uzdolnionej artystycznie córki Hasdrubala. Dwie jej młodsze siostry też miały oryginalne imiona – Minerva i Europa. Minerva miała talent literacki, Europa – malarski. Trzy pozostałe nazywały się zwyczajnie – Elena, Lucia i Anna Maria; wszystkie trzy malowały i grały na instrumentach.

Kłopoty z płcią

Ojciec malarki – signor Amilcare, bo tak to brzmi po włosku – niewątpliwie wolałby mieć gromadkę synów, a córkę tylko jedną, ponieważ z córkami wiązały się same kłopoty. Każdej z sześciu

panien musiał zapewnić posag, bo takie było prawo, wtedy surowo przestrzegane. Inaczej dziewczyna nie miała szans na wyjście za mąż. No i posag musiał odpowiadać jej pozycji społecznej – dla zubożałego arystokraty o wysokich aspiracjach towarzyskich oznaczało to katastrofę finansową, istny dopust boży!

I może dlatego rodzice, kiedy się zorientowali, że dziewczynki są wybitnie uzdolnione rysunkowo, postanowili je kształcić. Może pomyśleli, że to będzie jakieś wyjście z trudnej sytuacji.
A pierworodna bardzo wcześnie objawiła swoje powołanie do malarstwa.

Ale od czego mieli zacząć? Gdyby Sofonisba była chłopcem, wszystko byłoby proste – trafiłaby do warsztatu malarskiego, zamieszkała w nim na parę lat wraz z innymi uczniami, najpierw by pomagała mistrzowi ucierać farby i sprzątać, i stopniowo nauczyłaby się zawodu. Tintoretto, jak pamiętamy, przebierał Marietkę w strój chłopca (nie piszę „spodnie", bo chłopcy wtedy nosili krótkie tuniki) i póki się dało, ukrywał jej płeć. Signor Anguissola miał córek za dużo na takie maskarady. No i co tu robić, skoro to nie chłopak, a zajęcie całkiem nie dla panienki, i to jeszcze z wyższych sfer?

Z pomocą przyszło stanowisko ojca we władzach miejskich. Hamilkar, człowiek wykształcony, oczytany, kulturalny, był komisarzem Rady Prowizorów katedry i budowanego wtedy wspaniałego zespołu klasztornego San Sigismondo. Miał za zadanie angażować malarzy, wykonawców dekoracji, a także kontrolować ich pracę. I wiedział, kto jest dobry. Kiedy postanowił uczyć zawodu malarza swoje córki, zwrócił się do młodego Bernardina Campiego, członka znanej w Cremonie rodziny

malarskiej. I Bernardino, dobry portrecista, zgodził się zostać nauczycielem dwóch panien Anguissola. Bo początkowo Sofonisba pobierała lekcje razem z nieco młodszą Eleną.

Rodzice wszystko starannie przemyśleli. Każdego dnia wierna służąca, pewnie ukochana niania dziewczynek (sądząc z tego, jak często artystka umieszczała ją na obrazach rodzinnych), odprowadzała czternastoletnią Sofonisbę i o rok młodszą Elenę do domu mistrza, który na dole miał swój warsztat, a na piętrze mieszkanie. I w tym mieszkaniu, koniecznie w obecności żony lub matki mistrza, bo inaczej byłoby nieprzystojnie, obie dziewczynki pobierały lekcje. Uczyły się przede wszystkim kopiować rysunki i obrazy słynnych artystów, poznawały też tajniki preparowania barwników. Uznano, że najwłaściwszym gatunkiem malarskim dla panienek będzie portret, zresztą sama Sofonisba wyraźnie interesowała się portretem i malarstwem religijnym. I w tym się ćwiczyła pod okiem mistrza.

Choć przy nauce asystowały żona lub matka malarza, to naprawdę nie były spotkania towarzyskie. To była solidna praca. Świadczy o tym poziom malarstwa Sofonisby po ukończeniu nauki, która trwała tylko trzy lata. Lekcje urwały się w 1549 roku, ponieważ mistrz wyjechał. Zatrudniła go córka gubernatora Mediolanu Ippolita Gonzaga, nawiasem mówiąc, wnuczka znanej nam dobrze Isabelli d'Este, jako że najwyraźniej poszła w ślady słynnej babci. Tej babci Isabelli, która ściągała na swój dwór co głośniejszych artystów i z zapałem kolekcjonowała dzieła sztuki.

Po wyjeździe mistrza tatuś przekazał obie córki w ręce innego malarza, Bernardina Gattiego, ale już tylko na rok. Bo więcej lekcji nie potrzebowały, radziły sobie świetnie.

Jest więc rok 1550. Sofonisba ma osiemnaście lat, kończy edukację i nadal pragnie zostać malarką, natomiast jej siostra Elena wybiera życie zakonne i wstępuje do klasztoru sióstr dominikanek w Mantui.

To panienka potrafi tak malować?

I właśnie w tym okresie Sofonisba wykonuje portret swej siostry w białym habicie, portret tak dobry, że od wieków uchodził za dzieło Tycjana (dziś w City Art Gallery w Southampton). Dlatego napisałam, że artystka nie traciła czasu na próżne gadanie w domu rodzinnym Bernardina Campiego, lecz pilnie pracowała.

Jej wczesne obrazy wzbudzały zachwyt i zdumienie – to panienka, do tego taka młoda, potrafi tak malować? I Sofonisba bardzo prędko staje się sławna. Szczęśliwie dorastała w zupełnie wyjątkowych czasach, gdy humaniści popierali kształcenie dziewcząt, wysławiali talenty kobiet, szczycili się nimi, nie drwili. W 1545 roku Vincenzo Maggi opublikował nawet *Krótki traktat o doskonałości kobiet*. Można powiedzieć, że wiek XVI w pewnym sensie sprzyjał kobietom, które uprawiały poezję, muzykę i malarstwo. Dość przypomnieć Vittorię Colonnę, publikowaną za życia poetkę, skądinąd znaną jako podpora duchowa Michała Anioła.

Młoda Sofonisba trafia do grona sławnych kobiet. O jej autoportrety zabiegają znane osobistości, humaniści sławią jej pędzel i zalety osobiste, poeci chwalą w sonetach, kronikarze piszą, że jest „kolumną Italii", a pewien medalier nawet wybił medal z jej podobizną. Do Cremony zjeżdżają ważne persony, by

poznać fenomen natury, malarza w spódnicy, i do tego ładną pannę! Przybył tam również nasz dobry znajomy Vasari, ale niestety już po wyjeździe malarki, toteż nigdy jej osobiście nie poznał. Zachwycił się tylko jej młodszymi siostrami i na własne oczy przekonał o ich talencie artystycznym. A biografię Sofonisby umieścił w swoich *Żywotach*...

Mecenat... tatusia

Do sławy córki osobiście przyczynił się signor Amilcare, czyli tatuś. Było wtedy czymś najzupełniej normalnym, że początkujący malarze musieli sobie poszukać jakiegoś mecenasa i uwijali się jak mogli, żeby takowego znaleźć. Pomagali im w tym ustawieni już starsi koledzy, krewni na stanowisku, znajomi. Karierą Sofonisby zajął się sam papcio. Podsuwał jej modele, to znaczy co ważniejsze osoby do portretowania, i był podczas tych sesji obecny. Robił potem wiele szumu wokół owych wizerunków, rozsyłał autoportrety córki do osób wysoko urodzonych albo przynajmniej wysoko postawionych, do obrazów załączał uniżone listy z prośbą o łaskawe przyjęcie dzieła i czekał cierpliwie, co z tego wyniknie. Słowem, stał się kimś w rodzaju agenta swej córki. Być może był nieco apodyktyczny, ale chyba Sofonisbie to nie przeszkadzało. W każdym razie zdumienie moje budzą podpisy na tych wczesnych obrazach, kiedy artystka jeszcze sygnowała swoje prace, jak na przykład *pinxit iussu patris* – czyli „namalowała z woli ojca" albo „namalowała w obecności ojca".

Jednym z adresatów takich przesyłek był marszałek dworu księcia d'Este w Ferrarze, człowiek rodem z Cremony, znajomy pana Anguissoli. Ojciec malarki wiele się po nim spodziewał,

okazał więc niezwykłą hojność i wysłał mu w darze aż dwa obrazy pędzla Sofonisby. Ale czas mijał, a reakcji nie było żadnej. Wtedy Hamilkar przesłał już na ręce samego księcia niewielki autoportret Sofonisby z uniżonym listem pełnym pochlebstw pod adresem księcia i pochwał swej córki. I choć po tym prezencie również nie doczekał się żadnej reakcji, dobrze wiedział, że dwory się wzajemnie informują o różnych ciekawostkach, a jego córka była swego rodzaju *curiosum*.

O młodej malarce stało się głośno w całych Włoszech. Wprost zasypywano ją prośbami o autoportret. Prawdopodobnie zabiegi ojca spowodowały, że jeden z jej rysunków trafił do rąk samego Michała Anioła. Stary mistrz miał wtedy osiemdziesiąt dwa lata, kierował budową Bazyliki Świętego Piotra i był wyrocznią w sprawach sztuki. No i wypowiedział jakieś dobre słowa pod adresem panny Sofonisby. Kiedy ojciec się o tym dowiedział, chwycił za gęsie pióro i uniżenie dziękując za ten zaszczyt, ośmielił się zarazem poprosić mistrza, by przesłał córce jakiś swój rysunek do skopiowania farbami. Sofonisba go odeśle, a wtedy *divino maestro* przekona się, jak dobrze radzi sobie również z kolorami. Michał Anioł żadnego rysunku nie przesłał, bo miał ważniejsze sprawy na głowie, ale zadał Sofonisbie pewien temat. Wprawdzie pochwalił rysunek z roześmianą dziewczyną, ale jednocześnie uznał temat za dość łatwy i zaproponował, żeby córka Anguissoli spróbowała narysować płaczącego chłopca. A ponieważ Sofonisba od dawna ćwiczyła się w rysunku przede wszystkim na swoim najbliższym otoczeniu, głównie młodszym rodzeństwie, i od lat próbowała uchwycić mimikę twarzy, to niejeden taki obrazek miała gotowy. Dla Michała Anioła wybrała

scenkę sprzed kilku lat, kiedy to podsunęła swemu malutkiemu braciszkowi koszyk z żywymi rakami i narysowała malca, jak się rozbeczał, gdy rak uszczypnął go w palec (rysunek dziś w zbiorach Museo Capodimonte w Neapolu). Michał Anioł rysunek otrzymał i pochwalił! A wcale nie był taki skłonny do pochwał, oj nie. Raczej znany był z kąśliwego języka.

Notowania Sofonisby poszły w górę. Teraz już i w Rzymie głośno było o „pięknej malarce z Cremony", jak pisano. Ale dziewczyna nadal przebywała w domu rodzicielskim i choć zewsząd zasypywano ją zamówieniami i bardzo dużo malowała, trudno to jeszcze nazwać karierą. Do tego panna miała, wstyd powiedzieć, dwadzieścia siedem lat i żadnych widoków na męża.

I wtedy w sukurs przyszła polityka... I to polityka międzynarodowa.

Jak polityka nadała bieg życiu malarki

Dlatego muszę tu wtrącić kilka słów o sytuacji politycznej Włoch w połowie XVI wieku.

Od lat trwała rywalizacja między Francją a Hiszpanią o terytoria włoskie. To jedne, to drugie wojska wrogich armii najeżdżały półwysep, nękając poszczególne księstwa i miasta. Wiosną 1559 roku Hiszpania zawarła traktat pokojowy z Francją w Cateau-Cambrésis. I chociaż obcy król Filip II Habsburg pozostał panem ogromnych terytoriów włoskich – z Księstwem Mediolanu i Piemontem od północy, a Neapolem i Sycylią od południa, pośrednio także panem Genui, która mu się poddała, pośrednio również Toskanii i tak dalej – to jednak umęczona wojnami ludność z ulgą przyjęła ten traktat. Wreszcie pokój! Dla

przypieczętowania zgody Filip II, dwukrotny wdowiec, zdecydował się pojąć za żonę francuską księżniczkę Elżbietę de Valois, królewską córkę. Księżniczka w leciech już była, jak to mówiono w dawnej Polsce, bo jej szedł rok czternasty, czyli najwyższy czas na małżeństwo, a że z podtatusiałym monarchą, to nie miało znaczenia.

W czerwcu 1559 roku odbył się w Paryżu ślub *per procura*, na którym króla Hiszpanii reprezentował książę Alba. Ale że trzynastoletnia panna młoda jeszcze do płodzenia dzieci nie dojrzała, książę Alba przed wyjazdem z Paryża zastanawiał się, czym można by dostojną panienkę, tak przecież młodziutką, zająć w Hiszpanii. Zauważył wielkie zamiłowanie księżniczki do malarstwa. I wtedy do akcji wkroczył zaufany człowiek Hiszpanów, hrabia Broccardo Persico rodem z Cremony, generalny komisarz wojsk Jego Królewskiej Mości, członek Tajnej Rady Mediolanu, kawaler maltański, a prywatnie – krewny Sofonisby. Zaproponował swą kuzynkę na damę dworu nowej królowej, damę z misją specjalną: będzie uczyć młodą królową rysunku i malarstwa. Król Filip chętnie się na to zgodził, bo sam był zapalonym kolekcjonerem obrazów, a jako trzynastolatek pasjami lubił rysować. Pchnięto więc specjalnego wysłannika do signora Anguissoli z prośbą o zgodę. Czy można wątpić, że tatuś był w siódmym niebie? Chyba w najśmielszych marzeniach nie przypuszczał, że córka trafi na dwór miłościwie im panującego hiszpańskiego monarchy!

Jak przyjęła tę wiadomość Sofonisba, nie wiemy. Ile łez popłynęło przy rozstaniu z ukochanymi siostrami, z rodzicami, z nianią – też nie wiemy. Może pociechą było to, że przyjechał po

nią sam kuzyn Broccardo, z którym łączyła ją przyjaźń. Hrabia, dziesięć lat od niej starszy i związany przysięgą celibatu jako kawaler maltański, zabiegał później o jej względy i podjął starania o zwolnienie z przysięgi, ale o tym potem. Na razie zabrał Sofonisbę wraz z całą rodziną do Mediolanu.

Przygotowaniem do podróży hiszpańskiej i specjalną wyprawą panny zajął się osobiście gubernator Mediolanu, który wyznaczył aż tysiąc pięćset skudów na suknie i wszelkie potrzeby młodej damy. Sofonisba z dnia na dzień przeżyła niebywały awans – znalazła się wśród elity rządzącej, wśród osobistości z najbliższego otoczenia króla. Czy to ją poraziło? Chyba nie. Zaczęła od tego, że odnalazła swego nauczyciela Campiego, zakasała rękawy i stanęła przy sztalugach w jego pracowni, by malować zamówione przez magnatów portrety. Zapewne skorzystała też z okazji, by obejrzeć obrazy z kolekcji mediolańskich. Przez całe życie będzie wyżej cenić pracę i sztukę od bywania na salonach arystokracji.

Na królewskim dworze

Podróż z Mediolanu powozem do Genui, okrętem do Barcelony i znowu powozem lub konno przez Katalonię, Aragonię i Kastylię aż do Guadalajary, położonej około pięćdziesięciu kilometrów od Madrytu, trwała półtora miesiąca. Sofonisba pojawiła się tam przed królową, która nadjechała dwa miesiące później. Od razu przypadły sobie do gustu. Dwudziestosiedmioletnia malarka serdecznie się zaprzyjaźniła z tą dziewczynką na tronie.

Królowa Elżbieta była córką Włoszki, Katarzyny Medycejskiej, więc trudności językowych nie miały. Elżbieta, podobnie jak

Sofonisba, też została oderwana od rodziny – nawiasem mówiąc, jednym z jej braci był nasz niefortunny król Henryk Walezy. Na domiar złego właśnie chodziła w żałobie, bo w wyniku wypadku podczas turnieju rycerskiego z okazji zaślubin córki zmarł jej ojciec, król Henryk II. Sofonisba, przywykła do opiekowania się młodszymi siostrami, matkowała młodziutkiej monarchini. Dodajmy, że obie miały łagodne usposobienie. Obie też cechowała pewna naturalność obejścia tak różna od sztywnej etykiety hiszpańskiej, która wychowanej we Francji księżniczce nie odpowiadała. Toteż Sofonisba bardzo prędko została nie tylko nauczycielką malarstwa Walezjuszki, i to wymagającą nauczycielką, lecz również jej najbardziej zaufaną dwórką. Towarzyszyła królowej na co dzień i od święta, na dworze w stolicy i w licznych podróżach, była przy niej w zdrowiu i w chorobie, nawet przy rodzeniu dzieci.

Ze spisu sporządzonego w 1560 roku wynika, że na usługach królowej Elżbiety pozostawało osiem dam hiszpańskich i osiem francuskich i że jedyną Włoszką była Sofonisba, figurująca na liście dwórek zaraz po Hiszpankach, a więc przed Francuzkami.

Król uhonorował ją należycie, bo otrzymała wynagrodzenie takie jak damy francuskie, czyli trzydzieści siedem tysięcy pięćset maravedi rocznie, co odpowiadało stu dukatom. Hiszpanki dostawały dwadzieścia siedem tysięcy maravedi rocznie. Dla porównania dodam, że ochmistrz otrzymywał sześćdziesiąt dwa dukaty, kuchmistrz – dwadzieścia cztery, a stajenny – pięć. Sofonisbie należały się też specjalne kwoty na konie, pralnię i służbę, bo miała na swe usługi pokojówkę i służącego. Wprawdzie za czasów Filipa II skarb okresowo świecił pustkami

i artystka nie zawsze otrzymywała swe wynagrodzenia, ale zdarzało się to rzadko. Panna słała wtedy skargę do skarbnika, bo ocalały takie listy, i po jakimś czasie dostawała zaległe pieniądze.

Nawiasem mówiąc, na karierze córki skorzystał też signor Anguissola – król hiszpański przyznał mu dożywotnią rentę od cła za wino sprzedawane w Cremonie, co stało się podstawą utrzymania rodziny.

Życie dam dworu płynęło wedle ustalonego regulaminem porządku, którego strzegła ochmistrzyni, w Polsce zwana panią starą. Na dworze madryckim panowała surowa dyscyplina w przeciwieństwie do swobodnego stylu życia dworu królowej francuskiej. Wszystkie damy i panny zasiadały do posiłków zawsze o określonej porze, jeść mogły tylko we wspólnej jadalni i nie wolno im było nic wynieść do swych sypialni, żadna też nie miała prawa do trzymania więcej niż jednej pokojówki. Ochmistrzyni miała oko na panny i panie, strzegła ich cnoty dniem i nocą, pilnowała, czy drzwi i okna są pozamykane, czy w nocy pali się światło i kto się kręci po pokojach. Dla dam były wyznaczone osobne drzwi wejściowe. O wszystkim, nawet o najdrobniejszych wydarzeniach, o jakichś wizytach, podarkach, a także o tym, co kto komu powiedział, czyli o plotkach, pani stara musiała informować pierwszą damę królowej, którą była Francuzka, nawiasem mówiąc, stała korespondentka królowej matki w Paryżu. Można sobie wyobrazić, jak duszno było na tym pilnie strzeżonym, podsłuchiwanym i usztywnionym etykietą i ceremoniałem dworze.

Sofonisba być może mieszkała osobno, bo z pewnością musiała mieć pracownię malarską i większą swobodę. Otrzymała też

dodatkowo służącego, co stanowiło zupełny wyjątek, ale niewykluczone, że był to człowiek do pomocy właśnie w owej pracowni.

Czy fakt, że cieszyła się większą swobodą i że stała się jawną faworytką królowej i ulubienicą króla, nie był przyczyną zawiści i intryg na dworze, tego nie wiem, ale z korespondencji dworskiej można się dowiedzieć, że Sofonisba była osobą powszechnie lubianą. Wynika z tego, że woda sodowa jej do głowy nie uderzyła ani w Mediolanie, ani w Madrycie i że nigdy nosa nie zadzierała. Nie słychać o żadnych nieporozumieniach, a tym bardziej o skandalach.

Wielu kawalerów starało się wtedy o rękę tej niezwykłej dwórki, dosyć ładnej, ciemnookiej panny, ale ona nikomu jej nie oddała. Prawdopodobnie czekała na unieważnienie celibatu swego kuzyna, który wyruszył z misją dyplomatyczną do Rzymu – w podarunku dla papieża wiózł portret królowej Elżbiety pędzla samej Sofonisby – i miał przy okazji uzyskać zwolnienie ze ślubów zakonnych. Starania jego nie przyniosły jednak żadnego rezultatu, nawet piękny portret tu nie pomógł, i po pewnym czasie hrabia Broccardo poczuł się zmuszony do opuszczenia Hiszpanii. Osiadł w Mediolanie.

Wydaje się, że mimo przypuszczalnych kłopotów sercowych malarki, bo mało wiadomo na ten temat, czternaście lat spędzonych na dworze hiszpańskim było okresem szczęśliwym w jej życiu. Zapewne tęskniła za domem rodzinnym – zachował się list, w którym dziękowała serdecznie jednej ze swych sióstr za portret matki przez tę siostrę namalowany – ale ciepłe, rodzinne wręcz stosunki z królową częściowo łagodziły bolesne oddalenie.

No i miała pracę. Sofonisba była niezwykle pracowita. Wiele czasu poświęcała królowej, a każdą wolną chwilę malowaniu. Od portretowania własnej rodziny przeszła do portretowania rodziny królewskiej. Jej obrazy były doskonałe, a sława coraz większa. Nie sygnowała swych prac, widocznie jej pozycja damy dworu na to nie pozwalała. Może spadłaby wtedy do pozycji malarza – rzemieślnika? A przecież była arystokratką! Nie wiem, dlaczego nie umieszczała dyskretnie bodaj swych inicjałów na rewersie. I tak po latach, gdy malarki dawno już nie było na świecie, podczas inwentaryzacji jej obrazy przypisano innym doskonałym portrecistom, mężczyznom zatrudnionym na dworze Filipa II, bo tych nigdy nie brakowało.

Śmierć królowej

Elżbieta de Valois robiła wprawdzie postępy w sztuce malowania, chwaliła ją sama Sofonisba, że potrafi uchwycić podobieństwo modela, gdy szkicuje jakiś portret węglem, chwalił ją w listach do królowej matki w Paryżu pewien biskup, ale – bądź co bądź – trafiła na dwór madrycki w całkiem innym celu. Miała zapewnić Hiszpanii następcę tronu. Tymczasem królowa nie dość, że wydawała na świat same córki, to bardzo ciężko znosiła kolejne ciąże. Miała wokół siebie grono medyków, a jakże, ale byli to lekarze wprost z rodu Molierowskich doktorów Czyścicieli i Biegunek. Widać już sto lat przed Molierem żyli i leczyli zupełnie tacy sami medycy jak na dworze Ludwika XIV. Nieustannym puszczaniem krwi i środkami przeczyszczającymi doprowadzili ciężarną królową do skrajnego wyczerpania i przedwczesnego porodu; dwudziestotrzyletnia Elżbieta wydała

na świat martwą dziewczynkę, swoje trzecie dziecko, i 3 października 1568 roku zmarła.

Maleńkie infantki – Izabela Klara Eugenia miała dwa latka, Katarzyna Michalina zaledwie rok – zostały sierotami. Sofonisba starała się zastąpić im matkę, o co wcześniej prosiła ją pełna złych przeczuć królowa, ale sama była załamana. W jednym z listów ambasador księcia Urbino napisał: „Powiada wielmożna Sofonisba, że żyć już nie chce". Jej świat się zawalił. Parę lat wcześniej, rok po roku, w dalekiej Cremonie zmarły jej dwie ukochane siostry, w 1564 – Minerva, potem Lucia. Niedoszły narzeczony wyjechał, teraz odeszła królowa...

W poszukiwaniu męża

I co dalej? Nie mogła zostać na dworze hiszpańskim jako malarka, nie istniał etat rezydentki, trzeba było mieć jakiś przydział. No i król postanowił, że Sofonisbę należy wydać za mąż. Zgodziła się, bo wyjścia nie miała, ale poprosiła, żeby wybrano Włocha, nie Hiszpana. Bo chce wracać do kraju. Król wyznaczył kardynała Diego de Cordoba jako odpowiedzialnego za znalezienie stosownej partii, a Sofonisbie przyszło czekać biernie na przydział męża, całkiem jak na przydział służbowego mieszkania.

Mój Boże, cóż to za targi na piśmie odbywały się za jej plecami! Mam nadzieję, że nic do niej nie docierało. Filip II wyznaczył posag iście królewski i to przyciągało kawalerów, a jakże, ale zaawansowany wiek panny – miała wtedy, o zgrozo, trzydzieści pięć lat – odstręczał. I do tego była sławna, a jej sławy mężczyźni lękali się jak ognia. Już pewien wysoko urodzony kawaler z rodu

Viscontich „wolę ożenku z damą oną wyraził”, ale niedługo potem się wycofał. Inny jaśnie pan z Novary rodem byłby gotów ją poślubić pod warunkiem wszelako, że król da mu urząd namiestnika Novary. No, ostatecznie zadowoli się stanowiskiem generała artylerii w Księstwie Mediolanu. Ale że król już mianował i namiestnika, i generała, malarka została bez narzeczonego. Szukanie odpowiedniego kandydata trwało pięć lat. W tym czasie zdążyła nadjechać nowa królowa, bo Filip II ciągle nie miał męskiego dziedzica i musiał wydać za mąż nie tylko ulubienicę swej świętej pamięci małżonki, lecz także – chcąc nie chcąc – ożenić i siebie. Wybór padł tym razem na krewniaczkę, młodziutką córkę rodzonej siostry, Annę Habsburżankę. Szczęśliwie Anna, podobnie jak jej poprzedniczka, polubiła włoską malarkę.

Na czas poszukiwań narzeczonego Sofonisbę mianowano opiekunką córek zmarłej królowej i jak ktoś napisał w liście: „przy infantkach jest, póki postanowienie o jej losie nie nadejdzie”. Wydaje się więc, że z powodu pojawienia się nowej królowej dworu opuszczać nie musiała. Ale machina matrymonialna poszła w ruch. A ponieważ w 1571 roku zmarł czterdziestodziewięcioletni kawaler maltański, niedoszły narzeczony Sofonisby, być może stało się jej obojętne, kim będzie wybranek z urzędu.

No i wreszcie znaleziono odpowiedniego kandydata – został nim Fabrizio Moncada z Palermo, Sycylijczyk, wprawdzie potomek bogatego rodu, ale że z młodszej linii, to bez widoków na spadek. Signor Fabrizio był o trzy lata młodszy od Sofonisby, która wtedy miała już aż czterdzieści jeden lat, i interesowała go jedynie

strona materialna małżeństwa. I jego można zrozumieć, ale jak ona, osoba tak wrażliwa, mogła się zgodzić na ślub, zupełnie nie znając człowieka – tego nie pojmuję. Toż to gorzej niż randka w ciemno! Tymczasem 5 czerwca 1573 roku w Madrycie odbył się uroczysty ślub *per procura*, czyli że artystka ciągle nie miała okazji poznać osobiście swego męża.

Tak więc klamka zapadła. Po czternastu latach służby na dworze królewskim Sofonisba Anguissola, teraz już signora Moncada, opuszcza Hiszpanię hojnie obdarowana przez króla i zmarłą królową, bo dopiero teraz otrzymała legaty zapisane w testamencie Elżbiety. Teoretycznie zabezpieczona też na przyszłość, jako że król przyznał jej stały dochód z urzędu celnego w Palermo w wysokości tysiąca dukatów rocznie.

Płynie na Sycylię, spotyka się z mężem, ale nie wiemy, jak to spotkanie wypadło. Prawdę mówiąc, nic nie wiemy, nawet tego, jak wyglądał ten mąż, bo nie zachował się żaden jego portret. Z dokumentów wynika tylko tyle, że w najbliższej rodzinie Fabrizia trwał spór o majątek po jego zmarłym starszym bracie i o prawne przejęcie opieki nad synem brata oraz że bratowa była z piekła rodem i zagarnęła wszystko, i że Fabrizio topił pieniądze w sądzie, walcząc o swoje. Wreszcie postanowił, pewnie za radą żony, zwrócić się osobiście do króla Filipa II z prośbą o pomoc w rozwikłaniu spraw majątkowych i wsiadł na statek, by popłynąć do Hiszpanii, ale galera, na której płynął, została napadnięta przez piratów i Fabrizio zatonął gdzieś w pobliżu Capri. Wcale nie jest wykluczone, że napad był ukartowany, bo podczas tego całego zamieszania chyba on jeden tylko zginął. I tak, zaledwie po pięciu latach małżeństwa, Sofonisba została wdową.

Na wieść o śmierci Fabrizia Moncady król Filip ponownie zaprosił owdowiałą artystkę na swój dwór. Etat kobiety malarki u boku królowej ciągle był wolny, bo chociaż król wysłał już zaproszenie do innej damy, Marietty z Wenecji, córki Tintoretta, spotkał się z ojcowską odmową, ponieważ malarz, zasypywany zleceniami, nie zechciał wypuścić pracowitej córki.

Sofonisba nie chciała jechać do Hiszpanii i postanowiła, aczkolwiek niechętnie, powrócić do rodzinnej Cremony. Żyła jeszcze matka i dwójka najmłodszego rodzeństwa, brat i siostra. Ojciec zmarł, cztery ukochane siostry też umarły. Ale co robić, gdzieś osiąść trzeba. Kupiła więc bilet na galerę i w towarzystwie brata, który po śmierci jej męża pomagał w Palermo załatwiać sprawy urzędowe, ruszyła w drogę. Przez Genuę do Cremony, to znaczy z zamiarem dotarcia do Cremony. Ale stało się inaczej.

Niespodziewany strzał Amora

Jest rok 1579. Sofonisba ma czterdzieści siedem lat. Galerą „Patrona" dowodzi trzydziestodwuletni kapitan Orazio Lomellini, kawaler, szlachcic z nieprawego łoża, bez żadnych dóbr i pałacu, za to posiadacz nieślubnego syna. I tu następuje nieoczekiwany zwrot akcji – kapitan oczarowany niezwykłą damą prosi ją o rękę i ona go przyjmuje. Wypadki toczą się błyskawicznie: kapitan nie czeka na posag i zakończenie postępowania spadkowego, ona nie zwraca uwagi na protesty brata – zawierają ciche małżeństwo i Sofonisba trafia do Genui, rodzinnego miasta kapitana. Wreszcie do głosu doszły uczucia, nie konwenanse i finanse. I niech mi kto powie, że biografia Sofonisby to nie jest materiał na scenariusz filmowy...

Tak więc romantyczni kochankowie, kapitan galery i sławna artystka, osiadają w Genui. To znaczy, ściślej biorąc, osiada ona, bo mąż, jak na marynarza przystało, w domu bywa gościem. Nadal zarabia na życie, kursując między Genuą a Sycylią i Korsyką. Wynajmują mieszkanie w gęsto zabudowanej średniowiecznej dzielnicy miasta, więc zapewne niewielkie. I chociaż Sofonisba często zmienia mieszkania, nigdy już nie trafi się jej królewskie lokum, bo wprawdzie Genua w tych latach szybko się rozbudowywała i luksusowe rezydencje wyrastały jak grzyby po deszczu, to państwo Lomellini do bogaczy nie należeli i musieli się zadowolić skromnym mieszkaniem. Na domiar złego królewska renta z cła w Palermo, w wyniku perturbacji biurokratycznych po śmierci pierwszego męża artystki, co rusz gdzieś po drodze utykała, a że Sofonisba najwyraźniej do osób gospodarnych nie należała, pojawiły się kłopoty finansowe.

Skąd to ubóstwo?

Zachowały się kwity potwierdzające, że Sofonisba zaciągała pożyczki na drewno na opał, na zboże i na produkty spożywcze. W 1597 roku długi osiągnęły zawrotną sumę – dwa tysiące czterysta dziewięćdziesiąt siedem skudów!

Muszę przyznać, że nie bardzo rozumiem, jak do tego doszło, ponieważ artystka cały czas malowała! A nowobogaccy genueńczycy, którzy dosłownie topili majątki we wspaniałych rezydencjach, oczywiście musieli do kompletu posiadać galerię portretów, i to najlepiej pędzla modnego artysty. Dość przypomnieć powodzenie w Genui van Dycka, gdy malarka już przebywała w Palermo. A wtedy to właśnie Sofonisba należała do

modnych. „Maluje dla książąt i dla szlachciców”, zapisał jej biograf. Malowała dorosłych i dzieci. I choć większość z tych obrazów przepadła – dotychczas udało się zidentyfikować zaledwie trzy z tego okresu, a o innych wiemy tylko ze spisów inwentarzowych – to znając jej niebywałą pracowitość, można mieć pewność, że było ich wiele.

Więc co? Czyżby malowała za darmo? Czy wspierała innych? Bo nie słychać, by trwoniła pieniądze na zbytki; była tak pochłonięta pracą, że nie w głowie jej były stroje i przyjęcia. Czas wolny spędzała najchętniej wśród innych malarzy, prowadząc z nimi poważne rozmowy, bo otaczała się ludźmi wykształconymi, jakich w środowisku artystycznym wtedy nie brakowało. Zawarła z nimi długotrwałe przyjaźnie, bywała matką chrzestną ich dzieci. Jej przyjaciółmi byli słynny Luca Cambiaso i jego uczeń Bernardo Castello, prawdziwi intelektualiści. Zawsze wolała takie grono od salonowej elity. Dosyć się jej napatrzyła na madryckim dworze.

Początkowo sądziłam, że może w świecie pełnym konwenansów, w świecie pozostającym pod silnym wpływem etykiety hiszpańskiej i tytułomanii, środowisko tamtejszej arystokracji zbojkotowało byłą damę dworu, która w ich oczach popełniła mezalians, i dlatego malarstwo nie zapewniało jej zarobku. Ale źródła mówią coś zupełnie innego! Wszyscy, od króla i jego rodziny poczynając, zaakceptowali ten związek. W końcu Lomellini był szlachcicem, a że z nieprawego łoża... A sam Karol V, ojciec Filipa II, ile miał nieślubnych dzieci? Ojciec Sofonisby też był z nieprawego łoża. W dodatku arystokracja genueńska otrzymywała jawne dowody na to, że dwór hiszpański nie tylko ten związek zaakceptował, lecz że artystka nadal była pupilką

Madrytu. Mogli zobaczyć na własne oczy, że gdy tylko ktoś z rodziny królewskiej bawił przejazdem w Genui, natychmiast posyłano powóz nie po kogo innego, lecz po malarkę z Cremony. Jej właśnie „łaski niezwykłe okazywała" cesarzowa wdowa Maria Habsburg, siostra Filipa II, gdy jechała z Wiednia do Madrytu, by pomóc w wychowywaniu dzieci po zmarłej w połogu kolejnej żonie króla, a swojej córce, owej Annie, następczyni Elżbiety.

Można sobie wyobrazić, jakie to robiło wrażenie na arystokracji genueńskiej ubiegającej się o zaszczyty u dworu! Jakie wrażenie sprawiała niezwykła konfidencja obu dorosłych już infantek z Sofonisbą, kiedy przejeżdżały przez Genuę, udając się do swych mężów. To były te malutkie niegdyś dziewczynki, którym Sofonisba matkowała po śmierci królowej Elżbiety i które sportretowała przed powrotem do Włoch. Najpierw, w 1585 roku, młodsza, a teraz już osiemnastoletnia Katarzyna Michalina udawała się do Turynu jako świeżo zaślubiona księżna Sabaudzka. I Sofonisba, która ją pożegnała jako sześcioletnią dziewczynkę, od razu pospieszyła na spotkanie. Historia powtórzyła się po latach, w czerwcu 1599 roku, kiedy przybiło do portu czterdzieści galer płynących do Antwerpii w świcie starszej infantki, trzydziestotrzyletniej Izabeli Klary Eugenii wydanej za kuzyna Alberta Habsburga, namiestnika Niderlandów. Najchętniej goszczoną osobą stała się znowu ona, nie żadna księżna, lecz skromna małżonka kapitana galery. A że malarka o wiele lepiej znała królową Elżbietę niż infantka Izabela, która matki nie mogła pamiętać, wspomnieniom nie było końca. Jak zapisał biograf artystki: „puścić jej infantka od siebie nie chciała". No i Sofonisba nie byłaby sobą, gdyby takie spotkanie po latach

nie zaowocowało artystycznie – za każdym razem chwytała za pędzel i robiła portrety swoim infantkom, bo na gadaniu się nie kończyło. Do Katarzyny Sabaudzkiej pojechała aż do Turynu, by tam sportretować jej małą córeczkę.

Tak bliskie kontakty z domem panującego, niekiedy spoufalenie, rzec można, całkowicie wbrew protokołowi i sztywnym obyczajom hiszpańskim, nie mogły ujść uwagi miejscowych arystokratów. Zapewne i oni zabiegali o względy malarki. Czemu więc tak bardzo brakowało jej pieniędzy? Nie wiem i pewnie już nigdy się tego nie dowiem.

Powrót do Palermo

Mąż ciągle pływał, ale po jakimś groźnym napadzie piratów na jego galerę, kiedy o mało co nie postradał życia, zrezygnował z dowodzenia statkiem. I choć nadal podróżował, robił to jako przedstawiciel Genui – zawierał w imieniu miasta umowy handlowe, sprowadzał różne towary. A kiedy po latach nie miał już zdrowia na ciągłe podróże, a Sofonisba coraz bardziej traciła wzrok, postanowili opuścić Genuę i zamieszkać tam, gdzie wiązały ich interesy. I stało się, że po trzydziestu pięciu latach malarka powróciła na Sycylię. W 1615 roku państwo Lomellini osiedli w Palermo. Orazio został konsulem wspólnoty genueńczyków mieszkających na Sycylii, ich reprezentantem i zarządcą ich majątków ziemskich. Mimo rozmaitych trudności udało się im nabyć na własność dom, i to w nim Sofonisba spędziła ostatnie dziesięć lat życia. Dziesięć gorzkich lat z powodu prawie całkowitej ślepoty. Bo uważa się, że wspomniany wizerunek starszej infantki, namalowany w 1599 roku podczas jej

wizyty w Genui, to ostatni portret, jaki Sofonisba wykonała. Miała wtedy sześćdziesiąt siedem lat i od tej pory przeżywała tragedię stopniowej utraty wzroku.

W 1624 roku Palermo nawiedziła straszna epidemia dżumy – zmarło około trzydziestu tysięcy osób. Artystka miała wtedy dziewięćdziesiąt dwa lata, młodsi pomarli, a ona przeżyła. Co za żelazne zdrowie! W tym czasie zmarł też wicekról Sycylii, młody Emanuel Filibert Sabaudzki, syn jej małej infantki z Turynu.

Kostucha przyszła następnego roku, ale co ją przyciągnęło i którędy weszła – nie umiem powiedzieć. Dość, że pod datą 16 listopada 1625 roku w rejestrze zmarłych zachowanym w kościele Santa Croce w Palermo pojawił się zapis, że tegoż dnia w kościele genueńczyków San Giorgio dei Genovesi pochowano signorę Lomellini. Ciało złożono zapewne pod posadzką kościoła. Dziś grobu nie ma, jest tylko płyta pamiątkowa ufundowana przez męża w stulecie urodzin malarki, w 1632 roku, z łacińskim napisem głoszącym wielką pochwałę jej osoby i talentu.

Pochwała zmarłej

I nie należy tego traktować jako czczy panegiryk. Sofonisba była osobą dobrą, skromną, wierną w przyjaźni, życzliwą ludziom i utalentowaną. Kiedy przez trzy lata nauki bywała regularnie w rodzinnym domu mistrza Campiego, potem w listach zawsze pamiętała o jego żonie, matce, siostrze i ojcu. Na dworze hiszpańskim nie miała wrogów, choć była tak wyróżniana i sławiona. Po powrocie do Włoch, po śmierci narzuconego jej pierwszego męża, pokochała i poślubiła mężczyznę o niższej pozycji, ale wcale jej to w kompleksy nie wpędziło. Królewskie

apartamenty zamieniła na średniowieczną kamienicę, ale z tego powodu nie czuła się pokrzywdzona. Kiedy miała kłopoty finansowe, nie kryła ubóstwa, zwracała się o pomoc. Wydaje mi się bardzo nowoczesną kobietą, niedotkniętą chorobą etykiety hiszpańskiej i tytulatury, która wtedy tak bardzo deformowała ludzi, dzieląc ich na lepiej i gorzej urodzonych. Uczuciowo związana z królową Elżbietą i jej córkami, po latach witała je jak najbliższe osoby. Sama dzieci nie miała, ale łączyły ją jak najlepsze stosunki z nieślubnym synem jej drugiego męża, Giuliem Lomellinim; dość powiedzieć, że Giulio swojej córce dał na imię Sofonisba. No i jako artystka była niezwykle pracowita i chętna do dzielenia się swym doświadczeniem; miała uczniów.

Rok przed śmiercią malarki nawiedził ją pewien młody, lecz świetnie się zapowiadający i już sławny malarz z północnej Europy – Anton van Dyck, uczeń Rubensa. Tego Rubensa, który po swoim powrocie z Włoch w 1608 roku został ulubieńcem starszej infantki, Izabeli Klary Eugenii, małżonki namiestnika Niderlandów w Antwerpii. Tego Rubensa, który ćwierć wieku później wiele czasu spędził na dworze madryckim z misją specjalną, jako dyplomata i zarazem malarz, i zdążył skopiować obrazy Sofonisby. I zapewne to sam Rubens poradził van Dyckowi, żeby się z Sofonisbą spotkał. A dwudziestopięcioletni van Dyck czuł się zaszczycony, że poświęciła mu czas, i zapisał w swoim notatniku kilka jej cennych rad. Korzystając z okazji, naszkicował ją: w fotelu, w długiej sukni przypominającej krojem strój zakonnicy. Zapisał też skargę, jaką posłyszał z ust tej dziewięćdziesięciodwuletniej kobiety: że najbardziej cierpi

z powodu utraty wzroku, bo rękę ma jeszcze sprawną i mogłaby pędzel w dłoni utrzymać...

Jak ten pędzel trzymała i co nim wyczarowała?

Kiedy Vasari odwiedził Cremonę, by osobiście poznać Sofonisbę i jej sztukę, nie zastał artystki w rodzinnym mieście. Od siedmiu lat przebywała już w Hiszpanii. Zobaczył jednak jej obrazy, poznał jej ojca i młodsze utalentowane siostry. Napisał potem, że „dom pana Hamilkara jest istnym przybytkiem malarstwa". W takim domu wzrastała Sofonisba, a coraz to liczniejsze rodzeństwo, bo była najstarsza, traktowała jak poligon doświadczalny i kiedy trafiła na naukę malarstwa do Bernardina Campiego, miała już spore doświadczenie w portretowaniu. Bo to portret właśnie stał się jej domeną.

Gra w szachy

Tak się składa, że w poznańskim Muzeum Narodowym mamy jeden z jej wczesnych obrazów, na którym ukazała swoje młodsze siostry podczas gry w szachy. Obraz ten dobrze oddaje styl Sofonisby – jest to bezpretensjonalny portret zbiorowy, najbliższy prawdy życiowej. Oczywiście panienki nieco pozują, bo dobrze wiedzą, że są obserwowane i malowane, ale wyglądają naturalnie, jeśli tak można powiedzieć; dwie są poważne, najmłodsza śmieje się rozbawiona porażką jednej z grających. Wszystkie są elegancko ubrane w barwne wielowarstwowe sukienki według mody z połowy XVI wieku, wszystkie mają gładko zaczesane włosy i warkocze upięte wokół głowy, przyozdobione diademem.

Nie są ani piękne, ani brzydkie. Towarzyszy im wierna niania, już posiwiała przez lata opieki nad nimi. Partia szachów odbywa się na powietrzu, w cieniu dębu, w tle malarka umieściła jakąś rzekę i błękitne góry z zarysem zamków.

Obraz ten, zanim znalazł się w posiadaniu polskiego ziemianina, przeszedł burzliwe dzieje. W połowie XVII wieku trafił do kolekcji kardynała Orsiniego w Rzymie, potem przewędrował przez parmeńską kolekcję rodziny Farnese, by znaleźć się w Neapolu jako własność brata Napoleona, Lucjana Bonapartego, a po upadku Napoleona trafił na wolny rynek. I w 1823 roku zakupił go w Paryżu Atanazy Raczyński. Zapłacił zań trzy i pół tysiąca franków. Obraz długo wisiał w berlińskiej galerii i dopiero w 1903 roku potomek Atanazego Raczyńskiego mógł przenieść go wraz z większą częścią swojej kolekcji do nowo powstałego Kaiser Friedrich Museum w Poznaniu, a po odzyskaniu niepodległości pozostał w tamtejszym Muzeum Narodowym.

W naszych czasach, gdy Sofonisba stała się modna, jej polski obraz ciągle podróżuje. W 2006 roku znalazł się w londyńskiej Tate Gallery na wystawie poświęconej malarkom renesansu.

Sofonisba, ściśle rzecz biorąc, nie jest przedstawicielką renesansu, bo za późno się urodziła. W czasach jej młodości panował styl, który po latach nazwano manieryzmem. Pod wpływem tego stylu, nieco dziwacznego, lubiącego wirtuozerskie popisy, skręty ciała, odmienione proporcje i kolory, pozostawali wtedy prawie wszyscy malarze. Także mistrzowie Sofonisby. Bernardino Campi tworzył pod wpływem Parmigianina, a Bernardino Gatti pod wpływem Correggia. Obrazy Sofonisby nie

mają charakteru manierystycznego, nie wyczuwa się tu pragnienia popisu nowością, nie dostrzega deformacji ciała, artystka nie zaskakuje wydłużeniem postaci, nie szokuje kompozycją. Idzie swoją drogą, którą można nazwać, jak sądzę, realizmem lekko idealizowanym. A że stara się pochwycić duszę portretowanej osoby, jest więc niewątpliwie autorką portretów psychologicznych.

Portret matki z... odpchlaczem

Jak wspomniałam, początkowo jej modelami byli przedstawiciele rodziny, a więc najbliższe otoczenie. Znamy portret matki (dziś w Berlinie). Matka, Bianca Ponzoni, w żółtej kraciastej sukni siedzi w fotelu umieszczonym na neutralnym tle i wpatruje się uważnie w swoją córkę malarkę, czyli teraz już – w nas. Jest nieco sztywna, bo po pierwsze: pozuje, a po wtóre: widać, że ma na sobie gorset, który ją spłaszcza i ściska. Fryzura taka sama jak u sześciu córek – gładko zaczesane włosy z przedziałkiem pośrodku i korona z warkoczy – twarz owalna, rysy regularne, ale pani napięta, bez uśmiechu. Ma pięknie malowane dłonie, a to rzecz arcytrudna i często pomijana przez malarzy; lewą dłoń opiera na jakimś dziwnym zwierzątku – gdy się dobrze przyjrzeć, okazuje się, że to tylko futerko kuny z pyszczkiem dorobionym przez złotnika. Po co? Jak to po co – to był ratunek od pcheł! Podobno spod gorsetu uciekały w kunę i wtedy, dzięki Bogu, można było odpocząć od uciążliwych lokatorów. Takie futerko możemy też zobaczyć na portretach królowej, bo najwidoczniej pchły w XVI wieku nie miały za grosz szacunku dla błękitnej krwi.

Wyczulenie na pewne szczegóły obyczajowe – na modę, która wówczas określała pozycję społeczną człowieka (na przykład wiadomo, że gorset czynił damę, bo zrozumiałe, że dziewka służebna go nie nosiła), na fryzury, klejnoty, fakturę tkaniny, przedmioty codziennego użytku – to jedna z cech charakterystycznych malarstwa Sofonisby.

Odkryte sygnatury

Jeśli chodzi o doszukiwanie się duszy modela, mnie zachwyca portret Eleny, tej siostry artystki, która wraz z nią pobierała lekcje malarstwa i która wstąpiła do zakonu dominikanek. W białym habicie, z książeczką do nabożeństwa w dłoniach, z buzią ciasno otoczoną białym czepkiem pod welonem, szeroko rozwartymi oczami Elena patrzy wprost na nas, czyli na swą malującą siostrę. Tu też tło jest neutralne, ważna jest tylko milcząca, subtelna młoda mniszka o uduchowionej twarzy. Sofonisbie udało się oddać delikatną psychikę swej siostrzyczki, boć to jeszcze dziecko, ma tu jakieś siedemnaście lat. Nie dziwię się wcale, że ten obraz całe wieki przypisywano Tycjanowi, bo to naprawdę doskonały portret. I pomyśleć, że wyszedł spod pędzla zaledwie dziewiętnastoletniej artystki. Jej sygnaturę odkryto dopiero niedawno podczas renowacji tego płótna, podobnie jak na innym obrazie, portrecie dziewięcioletniego arystokraty Massimiliana Stampy (dziś w Walters Art Gallery w Baltimore): kiedy trzeba było wzmocnić płótno, zapewne zdublować je, wyszły na jaw napisy – choć nie sygnatura – pozwalające odebrać domniemane autorstwo Giovanniemu Moroniemu – skądinąd wspaniałemu malarzowi z Bergamo – i zwrócić je

dwudziestopięcioletniej wtedy malarce z Cremony. Jestem przekonana, że jeszcze nieraz się okaże, że świetny portret jakiejś osobistości z XVI wieku jest jej dziełem, a nie słynnego malarza epoki renesansu.

Rodzinne trio

Jednym z wczesnych obrazów jest również portret ojca malarki, a przyznam, że bardzo byłam ciekawa, jak też wyglądał człowiek, który tak zabiegał o godną pozycję uzdolnionej córki. Portret można obejrzeć w internecie, ale gdyby ktoś wolał oryginał, to proszę bardzo, znajduje się niedaleko, w Danii, w miasteczku Nivaa, w kolekcji prywatnej, ale ogólnie dostępnej (Nivaagaards, Malerisamling). Obraz ten Sofonisba namalowała rok przed opuszczeniem rodzinnego domu. Posadziła ojca na tle pnia drzewa udającego kolumnę, przez który przewiesiła kotarę, po prawicy ojca ustawiła jedną z sióstr, Minervę, tę najbardziej uzdolnioną literacko, a po lewej stronie – brata, małego Hasdrubala, nadzieję rodu Anguissola. No i dodała jeszcze kudłatego pieska przy nodze brata. I kiedy się spogląda na nogi, to widać, że ani ojciec, ani brat nie mają butów. A przecież jest to portret reprezentacyjny, o czym świadczy upięta kotara i wspaniałe tło – pejzaż z błękitnymi górami na horyzoncie. Myślę, że artystka nie zdołała tego obrazu dokończyć, bo jej życie nabrało w tym właśnie okresie szalonego przyspieszenia – sygnał o ewentualnym angażu na hiszpańskim dworze spowodował konieczność malowania wielu autoportretów. I tak szanowny signor Anguissola pozostał bez butów na wieki wieków...

Z tego okresu jej twórczości zachowały się też wizerunki innych sióstr, ale najwięcej ocalało autoportretów artystki, bo udało się ich zidentyfikować około szesnastu, w tym jeden w Polsce: najpierw znajdował się w zbiorach Izabelli Lubomirskiej, a następnie Potockich z Łańcuta (w inwentarzu figuruje od 1862 roku).

Ktoś napisał o Sofonisbie, że tak liczne autoportrety świadczą o typowym dla malarzy zakochaniu w sobie. Nie wydaje mi się, żeby to było prawdą. Po pierwsze – malarz zawsze sam dla siebie jest po prostu najcierpliwszym modelem, a po wtóre – wiadomo, że Sofonisbę wręcz zasypywano prośbami o wizerunek, podobnie jak dziś gwiazdy filmowe prosi się o zdjęcia.

Kto kogo tu maluje?

Kiedy los się do niej uśmiechnął i otrzymała zaproszenie na dwór hiszpański, wyruszyła najpierw do stolicy księstwa, do Mediolanu. I jak wspomniałam wcześniej, tam również zakasała rękawy i od razu zabrała się do malowania. Oprócz zaginionego dziś portretu księcia Sessy, gubernatora Mediolanu, który to wizerunek książę sam u niej zamówił i hojnie ją zań wynagrodził (cztery sztuki brokatu, każda warta aż trzysta dukatów, a nadto różne klejnoty), namalowała coś jeszcze, co stanowi swoistą zagadkę. Jest to mianowicie portret podwójny: z lewej strony stoi przed sztalugami jej dawny mistrz Campi – patrzy na nas i maluje... Sofonisbę. I badacze się spierają, czy to rzeczywiście Sofonisba namalowała Campiego, który maluję ją, czy może Campi sportretował siebie ze swoją najzdolniejszą uczennicą? Zgaduj-zgadula... Dziś obraz znajduje się w sieneńskiej

Pinakotece. Jest wspaniały w swej prostocie i wyrazie twarzy obojga bohaterów.

Pasja portretowania

Bo to ludzie, zawsze ludzie (wyjątkowo tylko sceny religijne), byli jej ulubionym tematem. W Madrycie portretowała kolejno wszystkich członków rodziny królewskiej. Najpierw oczywiście swoją królową. Tu, obok wrażliwości na pewne elementy obyczajowe, ujawnia inną cechę swego malarstwa: bardzo osobiste podejście do modela. Na przykład uszlachetnia nieco pospolite rysy Elżbiety, bo – jak sama napisała w liście do papieża Piusa, dla którego obraz był przeznaczony – starała się ze wszystkich sił ukazać piękno duszy modelki. Przed paru laty spotkała w Mediolanie Gianpaola Lomazza, malarza i teoretyka, i najwyraźniej podzielała jego pogląd wyrażony w *Traktacie o sztuce malowania* – że zadaniem malarza portrecisty jest „defekty wrodzone ukryć". I później zawsze, chociaż pozostaje realistką, chwalą ją za to, że jest „bliska natury", ale nacisk kładzie na to, co dobre i piękne, jak mistrzowie renesansu poszukujący tak pojętej prawdy. W rezultacie na portretach Sofonisby królowa Elżbieta wygląda piękniej niż na wizerunkach wykonanych przez hiszpańskiego portrecistę Alonsa Sancheza Coello. I doszło do tego, że młoda królowa nakazała artyście – skądinąd świetnemu! – by przy następnej okazji jej twarz skopiował z obrazu Sofonisby. I malarz musiał usłuchać! Ta sama historia powtórzyła się w przypadku don Carlosa, jedynego wtedy syna Filipa II. Don Carlos był upośledzony, opóźniony w rozwoju, garbaty, miał jedną nogę krótszą. Sofonisba okazała mu

miłosierdzie – namalowała go w strojnej szacie maskującej defekty fizyczne i tak zachwyciła tym wizerunkiem don Carlosa, że nie pozwolił się malować Alonsowi Coello, tylko zmusił go do wykonania kopii tego obrazu. Już nie wspominając o hojnym wynagrodzeniu malarki, bo podarował jej za to diament wart tysiąc pięćset dukatów.

W kolejce do swych wizerunków wykonanych ręką artystki z Cremony ustawiali się najwyżsi dostojnicy hiszpańscy, między innymi sam książę Alba, niesławnej pamięci krwawy kat Holendrów, a także jego małżonka.

Najwspanialszy wydaje mi się portret młodziutkiego księcia Aleksandra Farnese, wnuka Karola V, syna jego nieślubnej córki Małgorzaty i księcia Parmy (dziś obraz w Dublinie). Chłopiec o nieco pochmurnym i znudzonym spojrzeniu wygląda jak żywy, a jego wyszukany, kosztowny strój jest tak pięknie zestawiony kolorystycznie i namalowany tak delikatnie – te srebrne hafty na brokacie, po prostu coś wspaniałego – że wręcz czuje się pod palcami jedwabistą miękkość tkaniny.

Zbiór portretów rodziny królewskiej pędzla włoskiej artystki ocalał i obecnie znajduje się w Prado, ale – jak już wcześniej wspominałam – ponieważ Sofonisba ich nie sygnowała, po jej śmierci przypisano je innym malarzom nadwornym: przede wszystkim właśnie Alonsowi Sanchezowi Coello, jej przymusowemu kopiście, a także jego mistrzowi Anthonisowi Moro. Dlatego niezwykle trudno dziś powiedzieć, ile obrazów utalentowana Włoszka pozostawiła w Hiszpanii, i trudno też ustalić, ile ich namalowała po powrocie do Włoch.

Milcząca bohaterka

W ogóle biografia Sofonisby jest niepełna. Przypomina zaledwie szkic do portretu. Ukazuje artystkę tylko z zewnątrz, poprzez okoliczności życiowe – to w domu rodzinnym, to na tle dworu madryckiego, to w Genui czy w Palermo. Ale ona sama usta ma zamknięte, ciągle milczy. Dla mnie jest bardzo tajemnicza, a wszystko dlatego, że za mało o niej wiem prywatnie.
W opublikowanej biografii znalazłam zaledwie fragmenty kilku jej listów. Umyka z pola widzenia ogromny świat przeżyć tej kobiety wysłanej do obcego kraju, potem wydanej za mąż niczym jakiś manekin, a nie żywa kobieta. Rozstanie z najbliższymi, wyjazd, pobyt na dworze madryckim, tajemniczy kawaler maltański, dla którego być może biło jej serce, powrót do Włoch, pierwsze i drugie małżeństwo – przesuwają się przed naszymi oczami jak niemy film, bez komentarza głównej bohaterki. Od czasu do czasu wiemy, co maluje, możemy zobaczyć, jak to robi, ale co przeżywa – tego już nie wiemy. Myślę, że istnieją gdzieś jej listy słane przez lata do rodziny i ktoś kiedyś odkryje świat widziany jej oczami – z całym bogactwem przeżyć myślącej, niezwykłej osoby. Chciałabym tego doczekać!

GAWĘDA 33
LAVINIA FONTANA – KOBIETA NOWOCZESNA

Mam przed sobą reprodukcję dwóch wizerunków Lavinii Fontany. Jeden pochodzi ze zbiorów rzymskiej Akademii Świętego Łukasza – malarka sportretowała się przy klawikordzie: ona gra, a za nią stoi służąca z nutami w rękach. W głębi widać inny pokój, a w nim rozstawione przy oknie sztalugi. Drugi obrazek to malutki miedziany krąg (szesnaście centymetrów średnicy), a na nim artystka w półpostaci – siedzi przy biureczku z piórem w ręku, przed nią widnieje czysta kartka papieru, kałamarz, jakaś figurka antyczna przedstawiająca akt męski. Ten wizerunek znajduje się w zbiorach florenckiej Uffizi, w Korytarzu Vasariego, wśród kilkuset innych autoportretów słynnych artystów. Na obu portretach Lavinia ukazała siebie jako osobę wykształconą i prawdziwą damę – ma piękną suknię późnorenesansową z niezwykle strojnym białym kołnierzem plisowanym

i wykończonym koronką. Twarz ma sympatyczną, rysy regularne, fryzurę bardzo skromną, taką samą jak Sofonisba i wszystkie ówczesne panie od królowych po służące – gładko zaczesane włosy z przedziałkiem pośrodku, splecione w warkocze owinięte ciasno wokół głowy. Zdobi je tylko rodzaj diademu z perełek.

Jak wykazały najnowsze badania, obraz rzymski, ten z artystką przy klawikordzie, Lavinia przeznaczyła dla swego narzeczonego, a właściwie dla jego rodziny, żeby ją sobie obejrzeli, zanim poznają osobiście. Spójrzcie: umiem grać, umiem malować, mam służbę, jestem kimś, nie wypadłam sroce spod ogona – powiada pędzlem. A my dziś, po wiekach, możemy potwierdzić, że Lavinia Fontana była naprawdę kimś, malarką pełną gębą i zarazem stuprocentową kobietą, dobrą żoną i matką licznej gromady dzieci.

Tak się szczęśliwie złożyło, że zostało po niej dość materiałów, żeby inna kobieta, badaczka z końca XX wieku, mogła opracować jej biografię (Teresa Cantaro, *Lavinia Fontana – pittrice singolare*), z której i ja korzystałam.

Na równi z mężczyznami

Lavinia Fontana z Bolonii i Sofonisba Anguissola z Cremony żyły i pracowały mniej więcej w tym samym czasie. Sofonisba była starsza od Lavinii o dwadzieścia lat. Te dwie kobiety torowały drogę innym malarkom we Włoszech, postawiły wszystko na jedną kartę, poszły za głosem powołania – zostały zawodowymi malarkami i z tego żyły. Ale Lavinia była pod pewnym względem pionierką, jeśli tak można powiedzieć, ponieważ to ona pierwsza zajęła pozycję równorzędną z pozycją mężczyzn. Bo Sofonisba

znalazła potężnego protektora w osobie króla Hiszpanii, opuściła kraj i na długie lata osiadła na madryckim dworze pod opieką pary monarszej. A po powrocie do Włoch trudniła się jedynie portretowaniem osób spragnionych uwiecznienia samych siebie, i to pędzlem sławnej eksdamy dworu króla Hiszpanii. Lavinia natomiast, niezrzeszona nawet w cechu, była samodzielną szefową warsztatu, miała czeladników – uczniów płci męskiej i żeńskiej – przyjmowała zlecenia prywatne i publiczne, zlecenia na obrazy o najrozmaitszej tematyce i dla szerokiego kręgu odbiorców. Jako pierwsza kobieta przekroczyła granice od wieków zastrzeżone dla mężczyzn – nie tylko prowadziła warsztat, ale też sięgnęła po tematykę nie dla pań. Bo nawet Sofonisba malowała przede wszystkim portrety i małe obrazki religijne, jako że to była domena kobiet, na tyle im ostatecznie pozwalano. Tymczasem Lavinia malowała wszystko, także duże obrazy o tematyce biblijnej i nawet obrazy mitologiczne z nagimi postaciami. I to właśnie różni ją od gromady cichych malarek tworzących dla bliższych i dalszych znajomych, malarek, których, jak się dziś okazuje, było bardzo dużo, ale o których świat zapomniał. Obrazy Lavinii, podobnie jak Sofonisby, znalazły się w wielu muzeach świata albo nadal wiszą *in situ* po kościołach włoskich. I choć jej nazwisko nie trafiło na listę tych paru dziesiątek malarzy znanych powszechnie, od Giotta do Cézanne'a, to jednak Lavinia nigdy nie uległa całkowitemu zapomnieniu. To nie była szara myszka.

Wnuczka wydawcy, córka malarza

Przyszła na świat w połowie XVI wieku, 24 sierpnia 1552 roku, i została ochrzczona w katedrze w Bolonii. Była trzecim

dzieckiem swoich rodziców, ale wcześniej dwoje zmarło i dorastała jako jedynaczka. Jej matką była Antonia di Bartolomeo de Bonardis wywodząca się z rodziny zamożnych drukarzy i wydawców, ludzi wykształconych. Ojcem Lavinii był znany już wtedy bardzo dobry malarz, czterdziestoletni Prosper Fontana, syn mistrza murarskiego.

O matce nic bliższego nie wiem poza tym, że drukarnia jej ojca, czyli dziadka przyszłej malarki, jedna z dwudziestu drukarni w Bolonii, była prawdziwym ośrodkiem życia kulturalnego. Wokół wydawców skupiali się uczeni z miejscowego uniwersytetu, literaci, intelektualiści świeccy i duchowni. Miała więc mała Lavinia mądrego dziadka i okazję do przebywania wśród ludzi wykształconych, z których wielu w przyszłości sportretuje.

Jednakże najważniejszy pod względem zawodowym był dla niej ojciec, ponieważ kiedy spostrzegł niezwykłe zdolności i zainteresowania córki, zaczął ją uczyć. W ósmym roku życia Lavinia została uczennicą swego ojca malarza, ale nie przebywała w warsztacie wśród chłopców, tylko pobierała lekcje w domu. Wprawdzie ta nauka, w sumie trwająca około dziesięciu lat, często była przerywana dłuższymi wyjazdami Prospera, który jako wzięty malarz fresków (i nie tylko) otrzymywał wiele zleceń także poza Bolonią, ale miało to też swoje dobre strony, bo ojciec doskonale się orientował we wszelkich nurtach i modach w sztuce i zwoził córce rozmaite nowinki.

Prosper Fontana wywodził się ze szkoły Rafaela, bo jego mistrzem był uczeń Rafaela, Innocenzo da Imola. Brał udział między innymi w dekoracji Villi Giulia w Rzymie, rezydencji papieskiej – dziś znanym Muzeum Etruskim (jego dekoracje

uległy zniszczeniu) – i został mianowany nadwornym malarzem papieża Juliusza III, z symboliczną pensją pięciu skudów miesięcznie. We Florencji współpracował ze znanym nam dobrze Giorgiem Vasarim przy dekoracji jednej z sal Palazzo Vecchio, trafił też nawet do Paryża (Lavinia miała wtedy jedenaście lat), gdzie współpracował z grupą włoskich artystów w znanej Szkole Fontainebleau. Wrócił stamtąd po dwóch latach ciężko chory. Wszędzie zawierał przyjaźnie, które później przydały się jego córce, gdy podjęła działalność malarską.

Dama z dyplomem uniwersyteckim

Podróże ojca, jego szerokie zainteresowania – bo i on utrzymywał kontakty z gronem profesorów uniwersytetu – i ciągłe udoskonalanie warsztatu miały dla Lavinii ogromne znaczenie. Dziewczynka od małego oddychała nie tylko farbą i dobrą sztuką, lecz również wchłaniała wiedzę ogólną, humanistyczną. Dom rodziców był otwarty dla artystów, erudytów, intelektualistów dyskutujących o sztuce. Bywał tam na przykład znany wykładowca greki Achilles Bocchi, którego dzieła Prosper ilustrował. Klimat domu i owi ludzie rozbudzili w Lavinii na tyle silny głód wiedzy, że zapragnęła się kształcić i skończyła studia. Wprawdzie w Bolonii nie była wśród kobiet wyjątkiem, ale doprawdy w całej Europie niewiele kobiet w XVI wieku mogło się poszczycić dyplomem uniwersyteckim z dziedziny literatury. A jestem przekonana, że dyplom uzyskany na ówczesnym Uniwersytecie Bolońskim znaczył nieco więcej niż niejeden dyplom współczesny. Oprócz malarstwa i literatury Lavinia studiowała też muzykę i znalazła się w gronie elity

wykształconych dam, niczym nie ustępując dzieciom arystokracji, z którą ją wkrótce związały losy zawodowej portrecistki, jako że stała się ulubioną malarką tych sfer.

Zachwycała swych klientów nie tylko świetnym pędzlem – robiła naprawdę doskonałe portrety – zachwycała również ogładą umysłową, kulturą osobistą i skromnością. Stopniowo stała się ulubienicą wielkich osobistości, książąt, hrabiów, przedstawicieli rządzących i aż trzech kolejnych papieży. Niektórzy z wysoko urodzonych klientów zapraszali ją do siebie i podejmowali jak księżnę, wysyłali po nią powóz ze świtą, przy drodze wystawiali kordon straży honorowej. Tak traktowano słynną malarkę, wnuczkę zwykłego mistrza murarskiego – to niebywały awans jak na tamte czasy! Gdybym wymieniła nazwiska jej klientów – wybitnych osobistości bolońskich – to nic by nam one nie powiedziały, ale jeśli dodam nazwiska klientów z innych miast, przedstawicieli rodów, dla których Lavinia malowała, takich jak Medyceusze, książęta d'Este czy papieże Grzegorz XIII, Klemens VIII i Paweł V, to zrozumiemy, na jaki szczebel społeczny wspięła się córka malarza z Bolonii. Ale jakoś nigdy jej woda sodowa do głowy nie uderzyła.

Zamiast starej panny – panna młoda

Kariera młodej malarki tak się dynamicznie rozwinęła i mimo ostrej konkurencji tak wspaniale przebiegała, że Lavinia żyła całkowicie pochłonięta pracą. I tak tę pracę kochała, że ani się spostrzegła, jak stuknęła jej dwudziesta piąta wiosna i zagroziło staropanieństwo. Co też mówię, zagroziło, ona już była starą panną! Wprawdzie różni jaśnie panicze starali się o jej rękę, ale

Lavinia nie chciała wychodzić za mąż za człowieka z wyższych sfer, twierdząc, że chce mieć męża równego sobie. No i znalazł się taki, i to wśród uczniów tatusia, niejaki Gian Paolo Zappi, syn bogatego i ustosunkowanego kupca z pobliskiej Imoli. Był jedynakiem i nie odznaczał się szczególną pracowitością, nie zależało mu na urabianiu sobie rąk pobrudzonych farbami ani na sławie artysty. Prosper Fontana znał dobrze jego ojca i pewnie dlatego przyjął chłopca do swojej pracowni. Ale kto wpadł na pomysł, że Gian Paolo mógłby być dobrym mężem dla Lavinii – nie wiadomo. W każdym razie jest pewne, że młodzi się nie znali i że Gian Paolo nigdy wcześniej swej przyszłej narzeczonej nie widział. Małżeństwo zostało zaplanowane przez rodziców, co mnie zresztą ogromnie dziwi, bo Lavinia naprawdę nie należała do bezwolnych panienek spełniających grzecznie wolę rodziców. Zresztą w Bolonii kobiety cieszyły się stosunkowo dużą niezależnością.

Wiele razy pisałam o małżeństwach artystów, ale jeszcze nigdy nie miałam szczęścia trafić na tak cenny dokument: tekst umowy przedmałżeńskiej – tak zwaną kartę obietnicy małżeńskiej – zawartej między ojcem malarki i jej przyszłym teściem Severem Zappim.

Mamy rok Pański 1577, 14 dzień lutego, jesteśmy w Bolonii i przysłuchujemy się naradzie panów ojców obojga narzeczonych prowadzonej w obecności świadków, trzech innych mężczyzn. Oto ojciec Lavinii obiecuje w posagu dom, a także deklaruje utrzymanie młodych małżonków wraz z ich przyszłym potomstwem, ale za to wymaga, by zarobki młodych wpływały do jego kasy. A w razie gdyby jemu się coś stało, młodzi mają

obowiązek zaopiekować się jego małżonką, czyli matką Lavinii. Ślub młodzi mają zawrzeć najdalej za cztery miesiące od podpisania tej umowy, no i pan młody oczywiście zamieszka w domu panny młodej, czyli u swoich drogich teściów, by pomagać w prowadzeniu warsztatu.

W naradzie tej panna młoda ani jej rodzicielka nie brały udziału. Najwyraźniej kobiety w tak przyziemnych sprawach jak warunki małżeństwa nawet w Bolonii głosu nie miały.

Ani piękna, ani brzydka, w sam raz taka, jak żona powinna być

Oprócz tego cennego dokumentu, opublikowanego w 1940 roku w pierwszej po wiekach biografii artystki pióra R. Gallego, ocalał niezwykle ciekawy list. Bo oto przyszły teść panny jeszcze w tym samym dniu, 14 lutego, chwycił za gęsie pióro i wielce zadowolony skreślił list do swej najdroższej małżonki – bo chociaż kobiety się nie liczą, to przecież są bardzo ważne.

Otóż Severo Zappi donosi żonie, że małżeństwo postanowione, że jest pod każdym względem usatysfakcjonowany, że panna młoda – uwaga, uwaga! – ani piękna, ani brzydka, a więc w sam raz taka, jak żona powinna być, do tego uzdolniona malarsko, od paru lat osiąga duże sukcesy w tej dziedzinie, a ponadto jest bogobojna, najuczciwiej żyje, to znaczy że dobrze się prowadzi, jest dobrze ułożona i obdarzona wieloma zaletami. I dodaje, żeby jejmość ponagliła syna, czyli pana młodego, by jak najprędzej przybył do Bolonii, bo nazajutrz pan Vicenzo Ghini, profesor medycyny, miejscowa sława, a przy tym jeden ze świadków umowy przedmałżeńskiej, wyda uroczyste śniadanie na cześć

panny młodej i narzeczony będzie miał okazję zobaczyć swoją oblubienicę, a z pewnością nie pożałuje.

Pan młody, nie zwlekając, zjechał do Bolonii, po raz pierwszy ujrzał na własne oczy wyznaczoną mu przez tatusia pannę i... chyba się zakochał! A pewnie i jej też wpadł w oko, bo pobrali się wcześniej, niż umowa przewidywała; nie czekali, aż upłyną cztery miesiące, tak że już w styczniu następnego roku przyszło na świat pierwsze dziecko.

Lavinia dobrze wiedziała, że jej mąż nie ma powołania artystycznego i że nie należy do rasy geniuszy. Myślę, że to właśnie było jej na rękę; przynajmniej odpadł problem rywalizacji w rodzinie. Jej XVI-wieczny biograf kanonik Carlo Cesare hrabia Malvasia, odpowiednik Vasariego na gruncie bolońskim, twierdzi, że jeszcze przed ślubem artystka próbowała się upewnić, czy aby mąż nie przeszkodzi jej w dalszej karierze malarki, i że ustalili, jakoby pomoże jej w prowadzeniu warsztatu i w razie potrzeby w samym malowaniu. Będzie wykańczał obrazy, na przykład domaluje ubranie osobie portretowanej. Malvasia pisze więc o młodym Zappim trochę złośliwie, że skoro „niebo nie chciało go widzieć malarzem, to niech będzie chociaż krawcem". I taką wersję w literaturze długo powtarzano, że Gian Paolo był od drobnych domalówek i szczegółów, ale kiedy się uważnie ogląda obrazy Lavinii, to widać, że szaty i wszelkie detale są tak doskonale, starannie namalowane, że wykluczone, by robił to jakiś trzeciorzędny artysta, choćby i własny mąż. Tak więc albo mąż był lepszym malarzem, niż się uważa, albo wszystko malowała ona. Zresztą źródła ukazują nam męża Lavinii w zupełnie innej roli i chyba dlatego na malowanie już czasu nie

miał – Gian Paolo bowiem stał się jej prawą ręką: prowadził interesy, to dzięki niemu mogła tak dużo malować, bo zajmował się domem, finansami, wyszukiwał klientów, podpisywał umowy, jeździł po kraju, promując żonę i załatwiając dla niej zlecenia. Był doskonałym organizatorem – dziś nazwalibyśmy go agentem promocyjnym – takim mężem od wszystkiego, totumfackim, ale w najlepszym tego słowa znaczeniu.

Tak więc panna Lavinia Fontana ani się obejrzała, jak została signorą Zappi, małżonką Gian Paola Zappiego. W odpowiednim czasie po ślubie zaczęły przychodzić na świat dzieci, a dobrze wiemy, kiedy i jakie, bo Gian Paolo prowadził szczegółowy rejestr narodzin swoich pociech, tak zwane *ricordi*, które szczęśliwie ocalały. Wynika z nich, że Lavinia wydała na świat jedenaścioro dzieci, czyli że w sumie przez ponad osiem lat była w ciąży. Rodziła od dwudziestego szóstego do czterdziestego trzeciego roku życia, przez siedemnaście lat. I w tym samym czasie niestrudzenie malowała, tak że jej zarobki wystarczały na utrzymanie domu, również po latach, kiedy chory i niemodny już ojciec malował coraz mniej i na jej głowie spoczywała pełna odpowiedzialność finansowa za rodziców i dzieci.

Macierzyństwo

Jeśli chodzi o macierzyństwo, to powiedzmy od razu, że nie było ono tak szczęśliwe, jak mogłoby się wydawać. Kilkoro dzieci zmarło w niemowlęctwie i wczesnym dzieciństwie, jeden z synów był opóźniony w rozwoju, córka o niezwykłym imieniu Laudomia pechowo zakłuła się igłą w oko i straciła wzrok, po czym zmarła jako zaledwie siedemnastolatka. Tylko troje dzieci przeżyło

matkę, aż ośmioro musiała kolejno pogrzebać ona i nie ulega wątpliwości, że były to dla niej bardzo ciężkie przeżycia.

Bo tak Lavinia, jak i jej mąż byli dobrymi rodzicami, na przykład bardzo starannie dobierali rodziców chrzestnych dla swych dzieci. A to też wiemy dzięki nieocenionym zapiskom Gian Paola. Wśród kumów i kum nowo narodzonych Zappich figurują wielkie znakomitości – bratanek papieża Grzegorza XIII, szwagierka kardynała Paleottiego, zastępca nuncjusza papieskiego, nie licząc hrabiów, księżnych i wielu innych kardynałów. Byli to ludzie z kręgu zleceniodawców Lavinii, czyli zaprzyjaźnieni z nią klienci, osoby wpływowe, które mogły stanowić oparcie dla dzieci, choć jak to w praktyce wyglądało – nie wiadomo. Brakuje też informacji o życiu prywatnym państwa Zappich, o kontaktach z dziećmi, o tym, które wykazywały szczególne zdolności rysunkowe i z jakim skutkiem matka uczyła troje z nich. W każdym razie do historii sztuki, o ile wiem, żaden Zappi nie trafił. Nie znamy portretów dzieci Lavinii ani nawet podobizny jej męża. Znane autoportrety malarki pochodzą z czasów przedmałżeńskich, ale jakoś nigdy nie widziałam wizerunku Lavinii z dziećmi, choć często malowała całe rodziny i cudze dzieci. Ponieważ jednak wiele obrazów z jej dorobku zaginęło, nie należy wyciągać wniosku, że wolała malować cudze dzieci niż własne, choć, prawdę mówiąc, z tego żyła, więc może i czasu nie starczyło na portretowanie najbliższych.

Rodzinny interes

Lavinia, jak już wspomniałam, nie była członkiem cechu, musiała więc działać całkiem samodzielnie, zorganizować własną

– nazwijmy to brzydko – produkcję, i prowadzić interes rodzinny z pomocą ojca i męża. I tu Gian Paolo okazał się niezwykle przydatny i obrotny, choć sam nie malował, a może właśnie dlatego. Bo co by to było, gdyby oboje poza sztalugami nie widzieli świata? Zginęliby z głodu, oni i dzieci. A to, że Gian Paolo znał się na sztuce, że miał oko, umiał obraz prawidłowo i z wielkim znawstwem ocenić – to wszystko wzbudzało zaufanie klientów. Kiedyś myślałam, że podział pracy między nimi wyglądał tak, że Lavinia malowała, a mąż zajmował się dziećmi. Po zapoznaniu się z dokumentami musiałam jednak stwierdzić, że się myliłam – to nie XX wiek, wtedy dziećmi zajmowały się kobiety: służące i zapewne babcia Antonia, z którą mieszkali, a on, mąż i ojciec, zajmował się „firmą", mówiąc umownie. Wszedł do tej firmy, kiedy Lavinia była już osobą znaną i całkiem dobrze sobie radziła. Świadczy o tym korespondencja z czasów przed zawarciem małżeństwa i z lat późniejszych. Oto na przykład Alonso Chacon, hiszpański dominikanin rezydujący w Rzymie, autor książek historycznych i, co bardzo ważne, kolekcjoner, który gromadził wizerunki sławnych osobistości, w tym również kobiet, zamówił u Lavinii w 1578 roku – gdy miała zaledwie dwadzieścia sześć lat – jej autoportret, by go umieścić wśród dwustu innych wizerunków sławnych uczonych i artystów, między innymi Sofonisby, a następnie opublikować w postaci ryciny. Lavinia przesłała wielebnemu Chaconowi swój malutki portrecik. Ale malowidło mu nie wystarczyło. „Zamierzam udać się do Bolonii – pisał do niej – by poznać osobiście damę tak sławną i tak znakomitą artystkę naszych czasów jak piękna i uzdolniona Sofonisba".

Lavinia, osoba skromna, była chyba nieco speszona swą sławą, tak przynajmniej wynika z jej korespondencji. Odpisała wielebnemu Chaconowi, że nie czuje się godna figurować wśród erudytów i słynnych znakomitości, że to nadmierna uprzejmość z jego strony – „chyba że jej wizerunek ma posłużyć jako kontrast, podobnie jak ciemna chmura sprawia, że blask nieba tym bardziej jaśnieje". Nie wiemy, czy pisała to przez wrodzoną skromność, czy trochę jako ćwiczenie wykwintnego stylu, bo akurat wtedy kończyła studia na wydziale literatury, ale swoją podobiznę przesłała. To ten okrągły portrecik, który dziwnym zrządzeniem losu trafił później do rąk kardynała Medyceusza i zasilił zbiory Uffizi, dzięki czemu do dziś możemy go tam oglądać.

Lavinia malowała też dla innego bogatego kolekcjonera z Rzymu, Fulvia Orsiniego, dla którego wykonała portret profesora Uniwersytetu Bolońskiego, kierownika katedry humanistycznej, słynnego historyka Carla Sigonia. Tak więc Medyceusze, Orsini, Strozzi, Sforza, della Rovere i wielu, wielu innych przedstawicieli starych rodów było jej klientami i mecenasami. Niektórzy z nich posiadali na własność kaplice w kościołach i w związku z tym zamawiali u Lavinii obrazy ołtarzowe. Bo jak wspomniałam, malarka nie ograniczała się do portretowania. I tak na przykład rzymski szlachcic Gaspare Rivaldi, właściciel kaplicy w prześlicznym renesansowym kościele Santa Maria della Pace, zamówił u Lavinii portrety czterech świętych niewiast; obrazy te do dziś wiszą na swoim miejscu. Przyznam ze skruchą, że choć byłam kilka razy w tym kościele, nie pamiętam świętych pędzla signory Zappi.

Inny bogaty człowiek, kardynał Ferdynand Medyceusz z Florencji, zamówił u Lavinii *Chrystusa i kobietę kananejską* do swej rzymskiej rezydencji Villi Medici na Pincio. A kardynał Scypion Borghese, bratanek papieża, znany nam opiekun Caravaggia, zamówił do swej bogatej kolekcji coś zdumiewającego, co ze sztuką sakralną nie miało nic wspólnego i czego dotychczas żadna kobieta jeszcze nie odważyła się namalować – obraz *Ubierająca się Minerwa*, pięknie ukazany pełny akt kobiecy. Obraz do dziś znajduje się w Galerii Borghese w Rzymie i dowodzi, że Lavinia była wszechstronna, potrafiła równie dobrze namalować twarz człowieka, jak pejzaż czy nagie ciało. Sława jej pędzla dotarła do Madrytu i król Filip II zamówił u niej *Świętą Rodzinę ze śpiącym Dzieciątkiem* (dziś nadal w Escorialu). Dostała za ten obraz aż tysiąc dukatów.

Także dla bolońskich i okolicznych kościołów Lavinia malowała obrazy nad ołtarze. Były to poważne zlecenia publiczne i aż dziw, że otrzymywała je kobieta, zwłaszcza że XVI wiek to czas rozkwitu sztuki w Bolonii i konkurencja była ogromna. Jedno z pierwszych takich zleceń dotyczyło obrazu *Wniebowzięcie Matki Bożej z dwoma świętymi* dla kaplicy w ratuszu w Imoli, rodzinnym mieście jej męża. Zamówienie złożyła rada miejska, ale myślę, że dopomogły tu wpływy teścia malarki. Z tego, co wiem, wtedy właśnie po raz pierwszy w dziejach kobieta namalowała obraz do ołtarza nie w jakiejś prywatnej kaplicy, lecz w budynku o przeznaczeniu publicznym.

I tak, polecana jednym przez drugich, Lavinia nigdy nie narzekała na brak zamówień, przeciwnie, była przeciążona pracą. Bywała tak zasypana zleceniami, że niekiedy musiała odmawiać,

a czasem nawet wycofać się z zawartej już umowy. Nie dawała rady. Złośliwi konkurenci malarze twierdzili, że cieszy się takim powodzeniem jedynie z powodu swej płci. Niewątpliwie stanowiła w pewnym sensie atrakcję, bo nieczęsto pojawiały się aż tak utalentowane kobiety malarki, ale jej sztuka w niczym nie ustępowała dobremu malarstwu panów artystów. A jak się pomyśli, że w ciągu siedemnastu lat intensywnej pracy oprócz obrazów wydała na świat jedenaścioro dzieci, to doprawdy łatwo nie miała, czego panowie żadną miarą zrozumieć nie mogli.

W latach osiemdziesiątych w Bolonii wschodzi gwiazda braci Carraccich, skądinąd uczniów jej ojca. Zakładają swoją akademię w 1582 roku, czerpiąc z doświadczeń florenckiej Akademii Rysunku założonej dwadzieścia lat wcześniej przez Vasariego i z rzymskiej Akademii Świętego Łukasza założonej pięć lat wcześniej przez Federica Zuccariego. Bracia Carracci zyskują takie uznanie, że opanowują rynek sztuki, i to nie tylko w Bolonii. I chociaż cenę obrazu podnoszą z siedemdziesięciu skudów do dwustu, z łatwością znajdują odbiorców. A kiedy ich sława dociera do Rzymu, dekorują kardynałowi Farnese jego piękny pałac nad Tybrem, gdzie mniej więcej w tym akurat czasie przemieszkiwał El Greco. Także i Lavinię namawiają różne wysoko postawione osoby, by porzuciła Bolonię i przeniosła się do Wiecznego Miasta. Namawia ją do tego niezwykle ważna osobistość, przyjaciel domu, kardynał Gabriele Paleotti, który opuścił Bolonię i osiadł w Rzymie, namawia papież Grzegorz XIII (1572–1585), a potem i jego następca Klemens VIII (1592–1605). Ale Lavinia nie może się zdecydować na porzucenie rodzinnego miasta. Ojciec choruje, zresztą przyćmiła go sława własnej córki, a także uczniów, braci

Carraccich, i już nie dostaje zleceń, których kiedyś miał tak dużo. Na Lavinii spoczywa całkowity ciężar utrzymania domu. Pracuje więc dla Rzymu, ale na odległość, przez pośredników, a głównie dzięki pomocy swego męża, który jeździ tam i z powrotem i załatwia wszelkie formalności związane z zamawianiem obrazów i ustalaniem warunków kontraktu.

Zamówienie z Awentynu

W styczniu 1599 roku mąż przywozi z Rzymu bardzo ważne zlecenie, które ma pewien związek z Polską. Oto kardynał Girolamo Bernerio, dominikanin, postanawia uhonorować dopiero co wyniesionego na ołtarze polskiego dominikanina, świętego Jacka Odrowąża (1183–1257), dobudowując kaplicę do przyklasztornego kościoła Santa Sabina na Awentynie. To właśnie w tym klasztorze święty Jacek otrzymał habit zakonny z rąk samego świętego Dominika, a następnie był tu przeorem.

Santa Sabina to doskonale zachowana wczesnochrześcijańska bazylika z V wieku, którą w XIX wieku oczyszczono z różnych barokowych naleciałości i dziś jest czysta stylowo. W czasach Lavinii Fontany panował jednak całkiem inny duch i wcale się nie podobało to, co nie było dostatecznie starożytne. Bo uważano, że piękno to tylko i jedynie antyk. I bez większych ceregieli przerabiano stare wnętrza średniowieczne, burzono mozaiki bizantyjskie i gotyckie ołtarze, wstawiano nowe w duchu estetyki najpierw renesansowej, a potem barokowej. Kaplica ufundowana przez kardynała Bernerio jest częściowo renesansowa, częściowo już barokowa, ale że dobudowano ją z boku, na szczęście nie wyrządziła większej szkody całości architektonicznej bazyliki. I do

tej to kaplicy właśnie Lavinia Fontana Zappi miała zaszczyt namalować nad ołtarz obraz *Wizja świętego Jacka*. Na ścianach natomiast Federico Zuccari umieścił freski ze scenami z życia świętego.

Obraz zamówiony u Lavinii miał być utrzymany w duchu postanowień Soboru Trydenckiego, to znaczy jasny, zrozumiały i chwytający za serce. Lavinia przyjęła zlecenie. Ponieważ ojciec już zmarł i nie było się kogo poradzić, niepewna swego pomysłu artystka namalowała najpierw niewielki obrazek – projekt – i przesłała go do oceny zaprzyjaźnionemu z rodziną florenckiemu rzeźbiarzowi Giambolognii. Gdy ten zapewnił ją, że obrazek jest doskonały, „namalowany z wielkim dostojeństwem" i że tego samego zdania są we Florencji wszyscy malarze, którzy go oglądali, posłała projekt do wglądu kardynała Bernerio w Rzymie. Obrazek do Rzymu zawiózł jej mąż i to on usłyszał z ust fundatora słowa pełnej akceptacji. Pomysł ikonograficzny Lavinii bardzo się kardynałowi i innym duchownym spodobał. Obraz do dziś wisi na pierwotnym miejscu i można go obejrzeć przy okazji zwiedzania bazyliki. Na mnie jednak nie zrobił większego wrażenia, ponieważ jest już w duchu patetycznych, egzaltowanych wizerunków świętych, jakich w barokowym Rzymie pełno, ale wtedy, a pamiętajmy, że były to lata 1599–1600, takie przedstawienie świętego było czymś nowym i wzbudziło zachwyt. Najlepszym dowodem są właśnie późniejsze naśladownictwa, te tłumy świętych z oczami wzniesionymi do nieba i z ręką na sercu, a nad nimi otwarte niebo z gromadą aniołów. Bo tak właśnie wygląda święty Jacek w wykonaniu Lavinii: klęczy z prawą dłonią na piersi, z lewą nieco teatralnie wyciągniętą w dół, wpatrzony

w Matkę Boską z Dzieciątkiem, która pojawiła się na obłoku tuż-tuż nad ołtarzem. Zda się, że niebo wpłynęło wprost do kaplicy i na chmurkach przybliżyło małe i dorosłe anioły grające na rozmaitych instrumentach. Bardzo to dobrze namalowane, bardzo ładna jest Madonna, która w serdecznym geście nachyla się ku świętemu Jackowi.

Rzymski sukces

4 marca 1600 roku odbyła się na Awentynie uroczysta inauguracja kaplicy świętego Jacka z obrazem Lavinii. Kardynał fundator i przedstawiciele kleru byli zachwyceni. Mąż Lavinii, obecny tam w jej imieniu, nasłuchał się wielu komplementów, zwłaszcza że również środowisko malarzy zgodnie uznało obraz za bardzo dobry. Malarka z Bolonii odniosła wielki sukces, co w Rzymie wcale nie było takie proste. Rzym pod koniec XVI wieku stał się na powrót wielkim centrum życia artystycznego. Już się wylizał z ran zadanych podczas *Sacco di Roma* w 1527 roku i teraz z powodu dynamicznej odbudowy i rozbudowy był miastem, do którego ściągali malarze z całych Włoch i z zagranicy. A że przebywało ich tu około dwóch tysięcy, walka o sławę była zaciekła. Dlatego czymś niezwykłym wydawał się sukces artysty z Bolonii, na dodatek kobiety, a chyba można powiedzieć, że w tym momencie Lavinia miała Rzym u swoich stóp.

Teraz nasiliły się naciski na przeprowadzkę malarki do Rzymu. Namawiał ją do tego Rosato Rosati – sekretarz kardynała Bernerio, fundatora wspomnianej kaplicy i obrazu – który wszelkie formalności związane z obrazem załatwiał z mężem

malarki. Gian Paolo Zappi musiał tak wiele czasu spędzać w ciągłych podróżach między Rzymem a Bolonią, że nie miał nic przeciwko temu, by osiąść w Rzymie na stałe i tu prowadzić interesy małżonki. Ojciec już nie żył, więc wydawało się, że nic jej nie zmuszało do pozostania w rodzinnej Bolonii. Ale trzymały ją rozmaite zobowiązania wobec miasta. Miała wiele zleceń, i to publicznych, zamówienia od kilku kościołów, nie wspominając już o licznych portretach.

Przenosiny do Rzymu

I choć artystka nadal opierała się przeprowadzce do Rzymu, otrzymała w końcu tak ważne zlecenie, że musiała ulec. Prawdopodobnie dzięki wpływom kardynała Bernerio i zapobiegliwości męża, Lavinii przypadł w udziale niezwykły zaszczyt – oto polecono jej namalować obraz sakralny tym razem nie dla jakiejś świeżo dobudowanej kaplicy, lecz dla jednej z czterech głównych bazylik – Bazyliki Świętego Pawła za Murami. Miał to być ogromny obraz ze sceną Ukamienowania świętego Szczepana.

19 lutego 1603 roku Gian Paolo Zappi w obecności świadka, którym był właśnie kardynał Bernerio, podpisał odpowiedni kontrakt podsunięty przez opata od Świętego Pawła. Termin wykonania dzieła wyznaczono na marzec roku następnego, a jednym z warunków było oczywiście przedstawienie szkicu przygotowawczego do oceny. Szkic zaakceptowano i Lavinii nie pozostało nic innego, jak wraz z czwórką dzieci przenieść się na stałe do Rzymu. Tu najpierw była gościem kardynała d'Este i zamieszkała w jego rezydencji, a po pewnym czasie wynajęła

mieszkanie i otworzyła pracownię na terenie parafii San Nicola in Arcione.

Praca nad obrazem dla Bazyliki Świętego Pawła za Murami otwiera rzymski i ostatni już etap działalności artystycznej malarki z Bolonii.

Obraz był tak ogromny – mierzył sześć metrów wysokości, prawie nasze trzy kondygnacje – że nie mieścił się w komnatach, jakie w kardynalskim pałacu zajmowała artystka. W związku z tym rzymski agent kardynała d'Este zwrócił się do niego z prośbą, by udostępnił malarce najwyższą z sal, salę pałacową, na co kardynał d'Este wyraził zgodę. Ogromny, zapewne wspaniały salon zamieniono więc w pracownię malarską.

Nie wiem, gdzie rezydował w Rzymie kardynał d'Este, ale miałam kiedyś okazję mieszkać w innym kardynalskim pałacu z tego czasu, w rezydencji innego ze znakomitych klientów Lavinii – w pałacu Scypiona Borghese w pobliżu bazyliki Santa Maria Maggiore; budynek ten w XIX wieku przerobiono na pensjonat prowadzony przez siostry zakonne. Nigdy nie zapomnę pierwszego wrażenia, kiedy weszłam do sali jadalnej i zobaczyłam wspaniałą dekorację freskową na ścianach i na wysokim suficie.

Otóż w takich oszałamiających, bogatych i pięknych wnętrzach Lavinia nie tylko bywała, lecz mieszkała otoczona służbą i zaszczytami, i ciężko pracowała.

Obraz, który powstał w pałacu kardynała d'Este, dziś niestety nie istnieje. Spłonął w 1823 roku podczas tragicznego pożaru bazyliki. Znamy go jedynie z opisów i z ryciny Callota. A opinie były podzielone. Baglione, ówczesny biograf malarzy i zarazem sam malarz, do tego – co bardzo ważne – przepełniony zawodową

zawiścią, wyraził ubolewanie, że pracy tej nie przydzielono komuś innemu, bo obraz nie należał do udanych. Ale gdyby istotnie Lavinii powinęła się nie tyle noga, ile pędzel i obraz dla bazyliki okazałby się niewypałem, to jej kariera rzymska uległaby gwałtownemu zahamowaniu, a przecież nic takiego się nie stało. Okres rzymski to czas szczelnie wypełniony pracą, to moc zamówień. Malarka aż była zmuszona odmawiać wielu chętnym, bo znów pracowała ponad siły. Na dodatek to w Rzymie właśnie pochowała kolejne, ósme już dziecko. W 1605 roku zmarła Laudomia, siedemnastoletnia ociemniała córka. Dwa lata po Laudomii odeszła na tamten świat matka artystki Antonia Fontana.

W tym czasie papieżem został Camillo Borghese, który przyjął imię Paweł V. Był gorącym zwolennikiem malarstwa Lavinii, dał się jej osobiście sportretować, a kiedy na dworze papieskim pojawił się z oficjalną misją ambasador króla perskiego, papież podarował mu ten właśnie swój wizerunek. Przybyszowi ze Wschodu tak się ów konterfekt spodobał, że zażyczył sobie własnego wizerunku pędzla niezwykłej kobiety. A kiedy portret był gotów, oczarowany podobieństwem i samym sobą ambasador z wdzięczności skomponował dla malarki madrygał, a jakże, i mało tego, zaszczycił ją kolejną propozycją nie do odrzucenia: oto poprosił uprzejmie, by Lavinia wykonała portret jego pana, króla Persji. Zadanie było nad wyraz trudne, ponieważ ambasador nie dysponował żadną podobizną monarchy, jako że islam nie uznaje przecież wizerunków, i Lavinia musiała namalować nieznajomego władcę jedynie na podstawie opisu słownego ambasadora. Ale

podobno wyszła z tego obronną ręką, bo perski wysłannik był wielce zadowolony z rezultatu.

Modna i przemęczona

Dzięki tak znakomitym kontaktom z elitą kościelną i arystokracją popularność Lavinii rosła. Została członkiem rzymskiej Akademii Świętego Łukasza i cieszyła się niezwykłym wprost powodzeniem; zwłaszcza miejscowe damy prześcigały się, by zdobyć swój portret w jej wykonaniu. Ale ciekawa rzecz, te niezliczone rzymskie konterfekty gdzieś się rozpłynęły. Całe opus Lavinii to dziś zaledwie sto trzydzieści pięć obrazów w Europie plus sześć w Stanach Zjednoczonych, a z tego zaledwie trzydzieści pięć nosi jej sygnaturę. Te sto czterdzieści jeden obrazów to z wszelką pewnością zaledwie drobna część jej dorobku. Wspomniany już kanonik boloński Carlo Malvasia napisał bowiem w XVI wieku, że gdyby chciał wyliczyć wszystkie portrety Lavinii znajdujące się w rzymskich galeriach i w prywatnych zbiorach w Bolonii, to nigdy by swojej pracy nie skończył.

Nieustannie zajętą malarkę z Bolonii śmierć zaskoczyła w Rzymie, w nieznośnie upalny letni dzień, 11 sierpnia 1614 roku. Miała sześćdziesiąt dwa lata. Co było przyczyną zgonu, nie wiadomo. W *Liber mortuorum*, parafialnej księdze zmarłych, zapisano tylko, że umarła małżonka pana Gian Paola Zappiego z Imoli opatrzona świętymi sakramentami i pochowana w kościele Santa Maria sopra Minerva. Pomyśleć, że na jednym ze swych ostatnich obrazów Lavinia namalowała właśnie boginię Minerwę, a wkrótce spoczęła w kościele wzniesionym niegdyś na ruinach kapliczki tej pogańskiej boginii.

Tyle razy byłam w tym kościele, głównie z powodu miłości do Fra Angelica tu pochowanego i do fresków młodszego Lippiego, i nawet się nie domyślałam, że gdzieś pod posadzką spoczywa ciało Lavinii Fontany, bo po jej grobie nie pozostał żaden ślad. Mąż po śmierci artystki nie miał już co robić w Rzymie, więc z trójką synów powrócił do rodzinnej Imoli. Przeżył Lavinię zaledwie o dwa lata.

Lavinia Fontana cieszyła się za życia wielką sławą. Trafiła do literatury już w XVI wieku, doczekała się też medalu ze swoją podobizną. I po śmierci nie uległa całkowitemu zapomnieniu, ale znalazła się w cieniu wielkich nazwisk malarzy płci brzydkiej, bo to oni przez dwieście lat z górą decydowali, kto ma trafić na listę zasłużonych artystów.

Malowane z sercem

Malowała w dobie potrydenckiej, kiedy Kościół katolicki między innymi właśnie za pomocą sztuki sakralnej starał się rozbudzić pobożność wiernych i przyciągnąć ich na swoje łono. Toteż obrazy, które miały być obiektem kultu, podlegały cenzurze i twórczość Lavinii także tej cenzurze podlegała. Zresztą wiadomo, że artystka nie miała z hierarchią kościelną żadnych zatargów – była osobą pobożną i uwzględniała dyrektywy soboru. Dla nas ważne jest to, że w treści religijne ogólne potrafiła wpleść pewne osobiste elementy, które sprawiły, że jej sztuka nie stała się schematyczna. I tak na przykład w zbiorach Uffizi we Florencji znajduje się jej obraz *Noli me tangere*, który zrobił na mnie szczególne wrażenie.

Jest to ilustracja znanego z Ewangelii epizodu, kiedy to zmartwychwstały Chrystus ukazał się Marii Magdalenie pod

postacią ogrodnika, a rozpoznany przez kobietę nie pozwolił się jej dotknąć. Tylu malarzy odtwarzało tę scenę! U wszystkich ważny był gest Chrystusa niedopuszczający Marii Magdaleny, surowy zakaz zbliżenia się. „Nie podchodź! Nie dotykaj mnie!". Stąd zresztą tytuł obrazu. Lavinia pokazała to zupełnie inaczej: Maria Magdalena przyklękła przed Jezusem, a On zbliża swoją prawą ręką do jej głowy, całkiem jakby chciał ją pogłaskać. Błogosławi, nie odpycha. Jest to piękny obraz, pozbawiony egzaltacji barokowej, obraz z tej ziemi, bo wszystko dzieje się na tle otwartego grobowca w głębi i blasku zorzy na horyzoncie, a Chrystus w słomkowym kapeluszu, krótkiej sukience i ze szpadlem w ręku jest niezwykle ludzki. Jest jakaś łagodność i dobroć w obojgu bohaterach i myślę, że oprócz realistycznego ukazywania postaci i świata ten właśnie ciepły klimat oraz często wrażliwość kobieca zdecydowały o powodzeniu malarstwa sakralnego Lavinii.

W zbiorach Pinakoteki w Imoli, w rodzinnym mieście jej męża, znajduje się między innymi *Boże Narodzenie* pędzla Lavinii. Jest to wdzięczny nokturn: Matka Boska układa Dzieciątko na pieluszce rozpostartej na sianku, spod pieluszki biegną promyki, w pobliżu stoi święty Józef ze świecą, klęczą anioły. Na pierwszym planie obok leżącego Dzieciątka widzimy duże pudełko, a w nim... powijaki! Starannie ułożone, zwinięte w rolki, wyglądają jak komplet szerokich bandaży. Ileż to razy ona sama zwijała uprane powijaki, by schować je do pudła? A ile razy spowijała swoje niemowlaczki? Takie właśnie drobne realia cechują jej sztukę.

Ale chyba najbardziej przejmujące są jej portrety – ci ludzie wciąż patrzą na nas z natężoną uwagą, są jak żywi. Niektórzy

panowie na obrazach jakby nie dowierzali kobiecej ręce – wpatrują się w malarkę z pewną dozą podejrzliwości, a w powietrzu wisi pytanie: czy ty naprawdę potrafisz mnie namalować...? Czy to prawda, co o tobie mówią...? Jakiego mistrzostwa trzeba, żeby uchwycić ten wyraz twarzy!

Dziewczynka małpa

I wreszcie najbardziej znany portret dziewczynki małpy (dziś w Musée du Château w Blois). Dziewczynka miała na imię Antonietta. Była córką Pedra Gonzalesa, hiszpańskiego szlachcica urodzonego na Teneryfie. Ponieważ Pedro był całkowicie owłosiony, trafił na dwór Karola V jako fenomen natury. A kiedy w 1547 roku we Francji wstąpił na tron Henryk II, Gonzalesa przesłano nowemu królowi w prezencie. Takie to były czasy, kiedy ludzi upośledzonych i kalekich trzymano na dworach jako atrakcję. Dokładnie w tych samych latach nasza królowa Bona Sforza przesłała Karolowi V ku rozrywce dwoje karłów z Polski.

Chociaż nieszczęsnego Hiszpana przezywano na dworze francuskim *singe du roi*, czyli królewską małpą, los okazał się dla niego łaskawy: król polecił go kształcić. Zdolny człowiek nie tylko przyswoił sobie francuski i łacinę, ale nawet zdobył tytuł doktora praw. Został królewskim dworzaninem, a że był obrotny, zadbał o swoje interesy i stał się właścicielem kilku kamienic w Paryżu. A nawet założył rodzinę: ożenił się z całkiem ładną paryżanką Catherine Raffelin, siostrą kupca bławatnego.

Państwo Gonzales vel Gonzalvus doczekali się siedmiorga dzieci. Antonietta urodziła się w 1572 roku już w Namur w Brabancji, bo jakiś czas po śmierci Henryka II jej rodzice

przenieśli się na dwór Małgorzaty księżny Parmeńskiej, namiestniczki Flandrii. A kiedy w 1583 roku księżna Małgorzata powróciła na stałe do Parmy, przyjechali tu wraz z nią.

Mała Antonietta, podobnie jak jej starszy i młodszy brat, odziedziczyła po ojcu fatalną chorobę zwaną *hypertrichosis lanuginosa congenitalis* (nadmierne owłosienie wrodzone). I historia się powtórzyła: jako rzadkie zjawisko trafiła z kolei na inny dwór jaśnie pani, do grona osobliwości Isabelli Pallavicini. To wtedy właśnie Lavinia Fontana otrzymała zlecenie, by wykonać jej wizerunek. Dziewczynka trzyma w ręku kartkę z zapisaną krótką historią swego ojca i własną i z imionami w wersji włoskiej: „Z Wysp Kanaryjskich został zawieziony do króla Francji Henryka II, don Pietro, dzikus, stamtąd przeniósł się na dwór księżnej Parmy wraz ze mną, Antoniettą, i oto jestem teraz w domu Wielmożnej Pani Isabelli Pallavicini markizy Soragni".

Hypertrichosis to okropna choroba, która potwornie oszpeciła dziewczynkę. Ale skoro Antonietta od dziecka widziała taką twarz u swego ojca i dwóch braci, to może aż tak bardzo tego nie przeżywała? Może innych to szokowało bardziej niż ją? W każdym razie wyszła za mąż. Kiedy i gdzie – nie wiadomo. Wiemy tylko, że została matką i że jej dzieci, niestety, także były owłosione i skazane na wytykanie palcami.

Leonardo da Vinci czy Lavinia Fontana?

Na koniec chciałabym się zatrzymać przy obrazie *Niemowlę w kolebce* (dziś w bolońskiej Pinakotece). Po pierwsze dlatego, by podkreślić, że Lavinia umiała też oddać delikatną fizjonomię dziecka, a po wtóre, ponieważ malarka jawi się tu jako

dokumentalistka życia codziennego warstw wyższych, a niechcący ukazuje przepaść dzielącą świat ubogich od świata bogaczy. Nigdy nie potrafiłabym sobie nawet wyobrazić takiej kolebki, a właściwie dziecięcego łóżeczka – pod wspaniałym baldachimem stoi jakiś wyszukany wysoki mebel o ściankach całych intarsjowanych, z czterema kolumienkami na rogach, wypełniony śnieżnobiałą koronkową pościelą, w której leży niemowlę ze sznurem pereł na malutkiej szyjce. Nie wiem, czyje to jaśnie paniątko, ale obraz ze wszech miar zasługuje na uwagę także dlatego, że wspaniale jest namalowany, do tego stopnia, że niegdyś został przypisany samemu Leonardowi da Vinci! Dopiero niedawno jego autorstwo przywrócono malarce z Bolonii. Wiele innych jej obrazów uznano za dzieła Guida Reniego, Carraccich i innych sław męskiego rodzaju. A to już najlepiej dowodzi, jaki poziom osiągnęło malarstwo Lavinii Fontany, kobiety i artystki dziś odkrywanej na nowo.

JAK SIĘ WYMAWIA NAZWISKA I PRZYDOMKI NAJWIĘKSZYCH ARTYSTÓW WŁOSKICH

Angelico Fra – czyt.: Andżeliko
Arcimboldo Giuseppe – czyt.: Arczimboldo Dżiuzeppe
Bellini Jacopo, Giambellino, Gentile – czyt.: Dżiakopo, Dżiambellino, Dżentile
Bertoldo di Giovanni – czyt.: di Dżiovanni
Botticelli – czyt.: Botticzelli
Bronzino Agnolo – czyt.: Brondzino Aniolo
Brunelleschi – czyt.: Brunelleski
Carpaccio – czyt.: Karpaczio
Carucci Jacopo, zw. Pontormo – czyt.: Karuczi Dżiakopo
Cellini – czyt.: Czellini
Colantonio – czyt.: Kolantonio
Cosimo Piero di – czyt.: Kozimo
Duccio – czyt.: Duczio
Francesca Piero della – czyt.: Franczeska
Ghirlandaio – czyt.: Girlandajo
Giorgione – czyt.: Dżiordżione
Giotto – czyt.: Dżiotto

Mantegna – czyt.: Mantenia
Masaccio – czyt.: Mazaczio
Mazzola Girolamo, zw. Parmigianino – czyt.: Maccola Dżirolamo, zw. Parmidżianino
Melozzo – czyt.: Melocco
Perugino – czyt.: Perudżino
Peruzzi – czyt.: Perucci
Pinturicchio – czyt.: Pinturikjo
Rafael Sanzio – czyt.: Sancjo
Ricciarelli Daniele – czyt.: Ricziarelli
Signorelli Luca – czyt.: Siniorelli Luka
Tiziano Vecellio – czyt.: Ticjano Veczelio
Uccello – czyt.: Uczello
Vasari Giorgio – czyt.: Wazari Dżiordżio
Veronese – czyt.: Weroneze
Verrocchio – czyt.: Werokjo
Vinci Leonardo da – czyt.: Winczi

INDEKS OSÓB

Aachen Hans von
Albert Habsburg, namiestnik Niderlandów
Alberti Leone Battista
Albertinelli Bartolomeo
Albertinelli Mariotto
Aleksander VI Borgia, papież
Alfons I, książę Ferrary
Alfons II, król Neapolu
Alfons V Aragoński, król Neapolu
Allegri Lorenzo
Allegri Pellegrino
Allegri Pomponio
Allori Cristoforo
Ammanati Bartolomeo
Angelico Fra (właśc. Guido di Pietro)
Anguissola Anna Maria
Anguissola Elena
Anguissola Europa
Anguissola Hamilkar (Amilcare)
Anguissola Hasdrubal
Anguissola Lucia

Anguissola Minerva
Anguissola Sofonisba
Antonello da Messina (właśc. Antonello di Giovanni degli Antoni)
Arcimboldo Biagio
Arcimboldo Giuseppe
Aretino Pietro
August III Sas, król Polski
Augusta Mario Giacopo
Augustyn, święty

Badile Antonio
Badile Elena
Baglione Giovanni
Bandinelli Baccio
Barbaro Daniele
Barbaro Marcantonio
Battiferi Laura
Bassano Jacopo (właśc. Jacopo da Ponte)
Bedoli Girolamo
Bellini Alvis
Bellini Anna
Bellini, bracia
Bellini Gentile
Bellini Giovanni (Giambellino)
Bellini Jacopo
Bellini Niccolosia
Bembo Pietro
Benivieni Domenico
Bernerio Girolamo

Bernini Giovanni Lorenzo
Bertoldo di Giovanni
Bianca, córka Kosmy I Medyceusza
Bianchi Francesco
Bocchi Achilles
Bocheta Ginevra
Bona Sforza, królowa Polski
Borghese Scypion
Borghini Vincenzo
Bosch Hieronymus (właśc. Hieronymus van Aeken)
Botticelli Sandro (właśc. Alessandro di Mariano Filipepi)
Bramante (właśc. Donato di Angelo)
Brancacci, rodzina
Bronzino Agnolo,
Brunelleschi Filippo
Buonarroti Lionardo
Buonarroti Simoni Lodovico
Buti Lucrezia

Calcagni Tiberio
Cambiaso Luca
Campi Bernardino
Campi Vincenzo
Campos Reddig de
Cantaro Teresa
Capponi Francesco
Capponi Lodovico
Capponi Niccolò
Caraffa Oliviero

Caravaggio (Michelangelo Merisi da Caravaggio)
Carlos don, syn Filipa II
Carneri Mattia
Carpaccio Vittore
Carpan Bartolomeo
Carracci Annibale
Carracci, bracia
Carracci Ludovico
Carucci Bartolomeo
Castello Bernardo
Castiglione Baltasare
Cellini Benvenuto
Cellinus Florinus
Chacon Alonso
Chigi Agostino
Cimabue (właśc. Cenni di Pepo)
Colantonio (właśc. Niccolò Antonio)
Colonna Fabrizio
Colonna Vittoria
Condivi Ascanio
Conegliano Cima de
Correggio (właśc. Antonio Allegri)
Cosimo Piero di
Crivelli (Carolus Crivellus Venetus)
Crivelli Biasiota
Crivelli Jacopo
Crivelli Vittore
Cuccina, rodzina

Cueva Beltran de la
Currado Davide di

Damazy I, papież
Dante Alighieri
D`Armano Mario
D`Avalos Ferrante
D`Este-Gonzaga Isabella
D`Eyck Barthélemy
Diamante fra
Di Bartolomeo de Bonardis Antonia
Di Pasquale di Zanobi Alessandra
Donatello (właśc. Donato di Betto Bardi)
Duca Jacopo del
Duccio Agostino di
Dürer Albrecht,
Dyck Anton van

Eleonora Toledańska, żona Kosmy I
El Greco (właśc. Dominikos Theotokopulos)
Elżbieta de Valois, żona Filipa II
Emanuel Filibert Sabaudzki, wnuk Filipa II

Fabriano Gentile da
Farnese Aleksander, wnuk Karola V
Farnese Alessandro
Ferdynand II, król Neapolu
Ferdynand Habsburg, syn Filipa III
Ficino Marsilio

Filiberta Sabaudzka, żona Giuliana Medyceusza
Filip II, król Hiszpanii
Filippino (Filippo Lippi Młodszy)
Finia, córka Antonella da Messina
Fiorentino Rosso
Fontana Antonia
Fontana Prosper
Fontana Lavinia
Francesca Piero della,
Franciszek I, król Francji
Franciszek I, książę Modeny
Franciszek III, książę Modeny

Gallo Jacopo
Garbo Raffaellino del
Gatti Bernardino
Gentileschi Artemisia
Gentili Augusto
Ghiberti Lorenzo
Ghirlandaio (właśc. Domenico di Currado)
Giacobello, syn Antonella da Messina
Giambologna (właśc. Giovanni da Bologna)
Giordano, brat Antonella da Messina
Giorgione,
Giotto di Bondone
Giovanni Michele, ojciec Antonella da Messina
Giovio Paolo
Goes Hugon van der
Gonzaga Federico

Gonzaga Ippolita
Gonzales Antonietta
Gonzales Pedro
Gozzoli Benozzo
Górnicki Łukasz
Granacci Francesco
Grimani Girolamo
Grünewald Matthias (właśc. Mathis Nithart)
Grzegorz XIII, papież
Guidi Jacopo

Hawthorne Nathaniel
Henryk II, król Francji,
Henryk III Walezy, król Polski, król Francji
Henryk VIII, król Anglii
Hieronim, święty
Holbein Hans
Hollanda Francisco de

Imola Innocenzo da
Ingres Jean Auguste Dominique
Izabela Klara Eugenia, córka Filipa II
Izabella Aragońska, matka królowej Bony

Jan Paweł II, papież
Juliusz II, papież
Juliusz III, papież
Juliusz Cezar
Katarzyna Medycejska, królowa Francji

Katarzyna Michalina, córka Filipa II
Karcher Nicolas
Karol III Burbon, król Hiszpanii
Karol V, król Hiszpanii, cesarz rzym.-niem.
Kiełbowski Andrzej
Klemens VII, papież
Klemens VIII, papież

Lanckorońska Karolina
Leon IV, papież
Leon X, papież
Leoni Leone
Leopold Wilhelm Habsburg, namiestnik Flandrii
Lippi Filippo
Lomazzo Giovanni Paolo (lub Gianpaolo)
Lomellini Giulio
Lomellini Orazio
Lotto Lorenzo
Loyola Ignacy
Lubomirska Izabella
Luiza d`Angoulême, matka Franciszka I
Luti Margerita (Fornarina)

Magdalena de la Tour d`Auvergne, żona Lorenza II Medyceusza
Maggi Vincenzo
Maksymilian II Habsburg, cesarz rzym.-niem.
Malvasia Carlo Cesare
Małgorzata księżna Parmeńska
Mancinelli Fabrizio

Manfredi Gilberto
Mantegna Andrea
Marcillat Guillaume de
Maria, córka Kosmy I Medyceusza
Maria Habsburg, córka Karola V
Mariano Cosimo di
Martinelli Biagio
Marsilio Antonio
Masaccio (właśc. Tomasso di ser Giovanni Guidi)
Matejko Jan
Mayes Frances
Mazzola Filippo
Mazzola Michele
Mazzola Piero Ilario
Medici Piero
Medici Pierfrancesco
Medyceusz Aleksander
Medyceusz Ferdynand
Medyceusz Garzia don
Medyceusz Giovanni
Medyceusz Giulio
Medyceusz Giuliano
Medyceusz Lorenzo II
Medyceusz Kosma I
Medyceusz Kosma Starszy
Medyceusz Wawrzyniec (Wawrzyniec Wspaniały)
Melozzo da Forli (właśc. Melozzo degli Ambrogio)
Mengs Anton Raphael

Merlini Girolama
Michał Anioł (Michelangelo Buonarroti)
Michiel Marcantonio
Mikołaj V, papież
Mitoraj Igor
Moncada Fabrizio
Montefeltre Federigo
Montefeltre Guidobaldo
Monteverdi Claudio
More Thomas
Moro Anthonis
Moroni Giovanni
Mouscron Aleksander
Mouscron Jan
Muhammed II, sułtan turecki
Müntz Eugène
Muratow Paweł

Naldini Baptista
Napoleon Bonaparte,
Neri Francesca di
Ochino Bernardino
Odrowąż Jacek
Orlanda, siostra Antonella da Messina
Orsini Clarice
Orsini Niccolò

Paleotti Gabriele
Palladio Andrea

Pallavicini Isabella
Palma Jacopo Młodszy
Panciatichi Bartolomeo
Parmigianino (właśc. Girolamo Francesco Mazzola)
Pasqualigo Pietro
Paweł III, papież
Paweł V, papież
Perenot de Granvelle Nicolas
Persico Broccardo
Perugino (właśc. Pietro Vannucci)
Peruzzi Baldassare
Pesaro Jacopo
Piceno Ascoli
Pino Paolo
Pinturicchio (właśc. Bernardino di Betto)
Piombo Sebastiano del
Pisano Niccolò
Pius IV, papież
Pius VII, papież
Pizzagalli Daniela
Platina (właśc. Bartolomeo Sacchi)
Polaiuolo Antonio,
Pole Reginald
Poliziano Angelo
Pontormo (właśc. Jacopo Carucci)
Ponzoni Bianca
Porta Giacomo della
Pozzi Stefano

Pucci Lucrezia
Raczyński Atanazy
Rafael (Rafaelo Santi lub Sanzio)
Raffelin Catherine
Rembrandt (Rembrandt Harmensz van Rijn)
René Andegaweński, król Neapolu
Reni Guido
Reszka Stanisław
Riario Girolamo
Riario Rafael,
Riario, rodzina
Ricciarelli da Volterra Daniele
Ridolfi Carlo
Robbia Luca della
Robusti Domenico
Robusti Marco
Robusti Marietta (La Tintoretta)
Roch, święty,
Romano Giulio
Rondanini, rodzina
Rosselino Antonio
Rossi Bernardo de
Rost Jan
Rovere Giovanni della
Rovere Girolamo Basso della
Rovere della, rodzina
Rubens Peter Paul
Rudolf II Habsburg, cesarz rzym.-niem.

Salviati Maria
Sánchez Coello Alonso
Sangallo Giuliano da
Sanmicheli Michele
Sansovino Andrea (właśc. Andrea Cantucci)
Sansovino Jacopo (właśc. Jacopo Tatti)
Santi Giovanni
Sanuda Mario
Sarto Andrea del
Savonarola Girolamo
Scarpazzo Pietro
Schiavone Andrea (właśc. Andrea Meldolla lub Andrija Medulić)
Seisenegger Jakob
Sędziwój Michał
Sforza Catarina
Sforza Galeazzo Mario
Signorelli Luca (właśc. Luca d`Egidio di Ventura)
Sigonio Carlo
Sirani Elisabetta
Soderini Piero
Sodoma (właśc. Giovanni Antonio Bazzi)
Solari Cristoforo
Squarcione Francesco
Staff Leopold
Strada Jacopo
Strozzi Alfonso
Sykstus II, papież
Sykstus IV, papież

Teniers David
Tintoretto (właśc. Jacopo Robusti)
Torriani Gioachino
Tołstoj Lew
Tycjan (Tiziano Vecellio)

Uccello Paolo (właśc. Paolo di Dono)
Urbino (właśc. Francesco d`Amadore)
Urszula, święta

Vaga Perino del
Valdambrini Paolo
Varchi Benedetto
Vasari Giorgio
Vasari Lazzaro
Vecellio Francesco
Vecellio Gregorio
Vecellio Lavinia
Vecellio Lucia
Vecellio Orazio
Vecellio Pomponio
Velázquez Diego
Verdi Giuseppe

Veronese Paolo,
Verrocchio Andrea (właśc. Andrea di Cione)
Vescovi (Episcopi) Faustina
Vescovi Marco
Vescovi Piero

Vigenère Blaise de
Vignola (właśc. Jacopo Barozzi)
Vinci Leonardo da
Vivaldi Antonio
Vivarini Alvise

Wölfflin Heinrich

Zacchino Giulio
Zappi Gian Paolo
Zappi Laudomia
Zappi Severo
Zuccari Federico
Zuccato Sebastiano

Ilustracje

MICHAEL ANGELVS
BONARROTIVS
SCVLPTOR PICTOR ARCHITECTVS
MAXIMA ARTIFICVM FREQVENTIA
IN HAC BASILICA SS XII APOST F M C
XI KAL MART A MDLXIV ELATVS EST
CLAM INDE FLORENTIAM TRANSLATVS
ET IN TEMPLO S CRVCIS EORVMD F
V ID MART EIVSD A CONDITVS
TANTO NOMINI
NVLLVM PAR ELOGIVM

Kenotafium, czyli nagrobek Michała Anioła bez... grobu, na zewnątrz kościoła SS. Dodici Apostoli, z którego porwano ciało zmarłego artysty do Florencji.

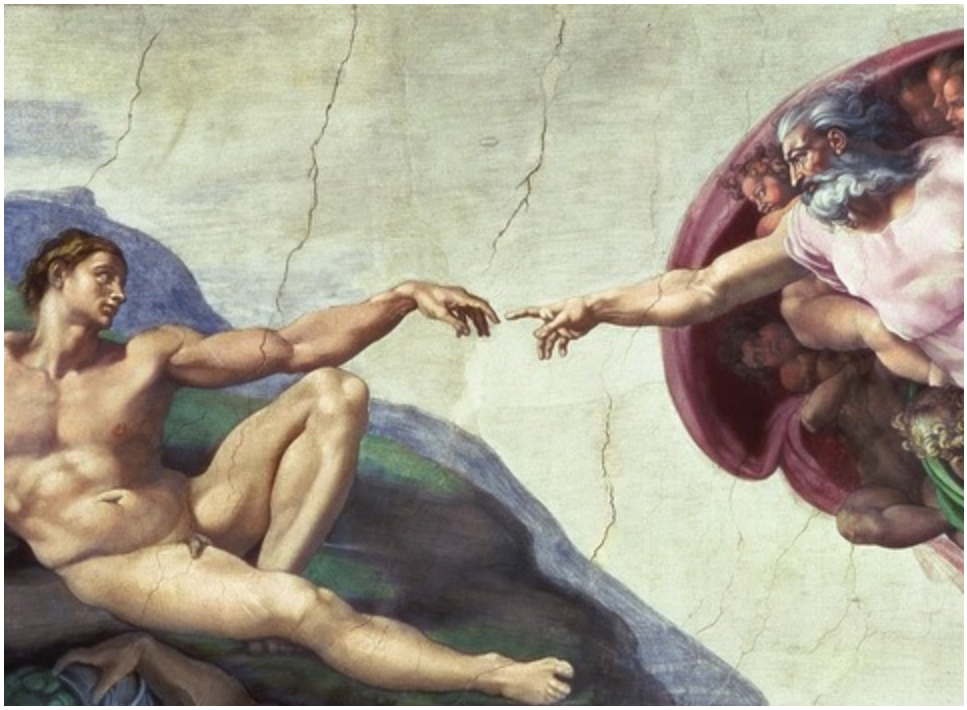
© Archiwum autorki

Cudownie zrekonstruowana *Pieta*, Opłakiwanie bez łez, w rzymskiej bazylice św. Piotra; młodzieńcze arcydzieło Michała Anioła.

© St. Peter's, Vatican, Rome, Italy/The Bridgeman Art Library

Tzw. *Pieta Rondanini* z nieszczęsnym Mistrzem tuż przed śmiercią, ukrytym pod postacią Chrystusa. Rzeźba niedokończona, śmierć była szybsza. Dziś w Mediolanie, Brera.

© Giradon/The Bridgeman Art Library



Bóg przekazujący iskrę życia Adamowi, w którego lewą nogę jest wpisana figura kobieca. Fresk w Kaplicy Sykstyńskiej.

© Vatican Museums and Galleries, Vatican City, Italy/The Bridgeman Art Library

Przerażony potępieniec, któremu już muskuły na nic się nie przydadzą, bo diabelskie kreatury złapały go w swoje objęcia. Fragment *Sądu Ostatecznego* w Kaplicy Sykstyńskiej.

© Vatican Museums and Galleries, Vatican City, Italy/Alinari/The Bridgeman Art Library

Tzw. *Madonna Sykstyńska* Rafaela, dziś w Dreźnie. Obraz, który powalił na kolana Lwa Tołstoja.

© Staarliche Kunstsammlungen Dresden/The Bridgeman Art Library

Szkoła Ateńska, fresk Rafaela w komnatach watykańskich papieża Juliusza II. Na pierwszym planie po lewej siedzi krzepki Michał Anioł podparty pod głową, na osi malowidła stary Leonardo da Vinci, a w prawym rogu na dole widzimy ukryty autoportret malarza w czarnym berecie.

© Vatican Museums and Galleries, Vatican City, Italy /Giraudon/ The Bridgeman Art Library

Nominacja Platiny, bibliotekarza papieskiego. Jeden z nielicznych ocalałych fresków cudownego Melozza da Forli. Dziś w Pinakotece Watykańskiej.

© Vatican Museums and Galleries, Vatican City, Italy /Giraudon/ The Bridgeman Art Library

Autoportret mistrza Signorellego u boku Fra Angelika, swego poprzednika-współtwórcy *Sądu Ostatecznego* w Kaplicy św. Bryzjusza w katedrze w Orvieto.

© Orvieto Cathedral, Italy /Giraudon/ The Bridgeman Art Library

Młody Filippino Lippi, zdolny syn awanturnika w habicie, uwieczniony własnym pędzlem na fresku w Kaplicy Brancaccich w kościele S. Maria del Carmine we Florencji.

© Brancacci Chapel, Santa Maria del Carmine, Florence, Italy/The Bridgeman Art Library

Św. Hieronim usuwa cierń z łapy swojej wiernej lwicy wegetarianki. Obraz Colantonia, dziś w Museo Capodimonte w Neapolu.

© Muesco e Gallerie Nazionale di Capodimonte, Naples,Italy/Alinari/The Bridgeman Art Library

Przypuszczalny autoportret Antonella da Messina, utalentowanego ucznia Colantonia. Dziś w londyńskiej National Gallery.

© National Gallery, London, UK/The Bridgeman Art Library

Portret mądrego doży Leonarda Loredano, wykonany przez genialnego Giovanniego Belliniego. Londyn, National Gallery.

© National Gallery, London, UK/The Bridgeman Art Library

Niezwykłe światło daje Augustynowi znak, że Hieronim w Ziemi Świętej, do którego pisze list, akurat wyzionął ducha. Nadzwyczajny fresk Carpaccia, ciągle in situ w L'Ospedale di S. Catarina.

© Scuola di San Georgio degli Schiavoni, Venice, Italy/The Bridgeman Art Library

Dysputa św. Szczepana, dziś w Mediolanie, Brera; dzieło Carpaccia, czasem fantasty, ale częściej nieomal fotograficznego dokumentalisty rodzinnej Wenecji.

© Pinacoteca de Brera, Milan, Italy/Alinari/The Bridgeman Art Library

Obraz autorstwa Giorgionego, niejasnej treści i rozmaicie nazywany, m.in. *Trzy okresy w życiu człowieka, Trzej filozofowie, Lekcja muzyki* itp. Florencja, Galeria Palatina.

© Palazzo Pitti, Florence, Italy/The Bridgeman Art Library

Pokłon pasterzy tajemniczego mistrza Giorgionego. Obecnie w Waszyngtonie.

© National Gallery of Art, Washington DC, USA/The Bridgeman Art Library

Cesarz Karol V pan połowy ówczesnego świata, sportretowany, przez Tycjana, swego ulubionego malarza, któremu nadał tytuł hrabiowski. Dziś w Pinakotece Monachijskiej.

© Alte Pinokethek, Munich, Germany/The Bridgeman Art Library

Piłat umywa ręce, przyzwalając w ten sposób na ukrzyżowanie Jezusa. Dzieło Tintoretta, ciągle in situ w weneckiej Scuola di S. Rocco.

© Scuola Grande di San Rocco, Venice, Italy/The Bridgeman Art Library

Paolo Veronese, *Wieczerza w Emmaus*, dziś w Luwrze. Tak naprawdę jest to portret zbiorowy weneckiej rodziny bogatych mieszczan, ukazanych tłumnie, żeby nie zabrakło, broń Boże, żadnego z braci ni szwagrów, pod pretekstem sceny z Ewangelii, której sens całkowicie umyka z pola widzenia malarza-dekoratora.

© Louvre, Paris, France/Peter Willi/The Bridgeman Art Library

Lorenzo Lotto, wędrowny Wenecjanin niedoceniony za życia, namalował tu *Zaślubiny mistyczne św. Katarzyny* w soczystych i pięknie zestawionych barwach, charakterystycznych dla jego pędzla. Bergamo, Accademia Carrara

© Galleria dell' Accademia Carrara, Bergamo, Italy/The Bridgeman Art Library

Carlo Crivelli, *Opłakiwanie*. Pełna ekspresji scena ukazana przez innego wędrowca rodem z Wenecji, malarza tkwiącego jeszcze częściowo w stylistyce gotyckiej. Obraz w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku.

© Francis G. Mayer/Corbis

Jacopo Pontormo, Portret Marii Salviati z synem Kosmą, przyszłym księciem Medyceuszem, panem Florencji w XVI wieku. Pontormo to malarz, o którym Michał Anioł powiedział, że „ten młodzieniaszek zaprowadzi sztukę do nieba”. I w sztuce sakralnej zaprowadził! A ten portret podwójny, jeden z pierwszych tego rodzaju w malarstwie, znajduje się w Baltimore w Walters Art Gallery.

© Walters Art Museum, Baltimore, USA/The Bridgeman Art Library

Agnolo Bronzino, Portret małej Bianki, uroczej córeczki (nieślubnej) Kosmy Medyceusza, wychowującej się na dworze ojca wraz z innymi jego dziećmi. Uffizi, Florencja.

© Galleria degli Uffizi, Florence, Italy/Alinari/The Bridgeman Art Library

Parmigianino, urodzony malarz-eksperymentator, tu dowolnie zmienił proporcje postaci, z czego wynikła tzw. *Madonna z długą*

szyją. A jakie podejrzanie wyrośnięte Dzieciątko! Dziś w Uffizi, Florencja.

© Galleria degli Uffizi, Florence, Italy/Alinari/The Bridgeman Art Library

Giuseppe Arcimboldo i jego dowcipny wizerunek cesarskiego bibliotekarza. Tym razem artysta posłużył się książkami, zazwyczaj upodobał sobie portrety z plątaniny warzyw. Ale z czego zrobił bibliotekarzowi oczodoły i jakby okulary? Obraz ten i inne podobne w Kunsthistorisches Museum, Wiedeń.

© Imagno/Getty Images/FPM

Sofonisba Anguissola, Portret matki artystki, Bianki Ponzoni. Pani matka nosi obcisły gorset pod złocistą suknią, a żeby jej pod ten gorset pchły nie właziły, zaopatrzona jest w futerko kuny ze złotym pyszczkiem i na złotym łańcuszku. Ma fryzurę z ciasno splecionych i upiętych w koronę warkoczy i wpatruje się uważnie w swoją pierworodną, dzielnego malarza w spódnicy. Berlin, Staadtmuseum.

© Staatliche Museen, Berlin, Germany/The Bridgeman Art Library

Portret pędzla Lawinii Fontany, ukazujący Antoniettę Gonzales, nieszczęsną dziewczynkę zwaną małpą, z racji choroby (hipertrichoza). Odziedziczyła ją po ojcu, wraz z dwójką rodzeństwa. Dziewczynka przebywała w dobrobycie na włoskich dworach jaśnie państwa jako curiosum, a kiedy wyszła za mąż, wydała na świat kilkoro dzieci – niestety wszystkie obciążone

podobną wadą. Kartka w jej rękach wyjaśnia, kim jest i skąd jej rodzina pochodzi, a jedwabna droga sukienka wskazuje na „jedwabne” życie... Obraz znajduje się w Musee du Chateau w Blois.

© Bonhams, London, UK/The Bridgeman Art Library

Moje gawędy *o sztuce*

Spis treści

Okładka

Karta tytułowa
Dedykacja

OD AUTORKI

GAWĘDA 1 SPOTKANIE Z MICHAŁEM ANIOŁEM

GAWĘDA 2 MICHAŁ ANIOŁ – RZEŹBIARZ

GAWĘDA 3 NOWA ZAKRYSTIA – DŁUG WDZIĘCZNOŚCI

GAWĘDA 4 UKRYTY TALENT MALARZA

GAWĘDA 5 *SĄD OSTATECZNY*

GAWĘDA 6 KAPLICA PAULIŃSKA

GAWĘDA 7 MICHAŁ ANIOŁ – ARCHITEKT I URBANISTA

GAWĘDA 8 MICHAŁ ANIOŁ – EPILOG

GAWĘDA 9 RAFAEL – CZŁOWIEK KOCHANY PRZEZ WSZYSTKICH

GAWĘDA 10 CUDOWNE PRZEMIENIENIE *PRZEMIENIENIA*

GAWĘDA 11 NIEUCHWYTNY MELOZZO DA FORLI

GAWĘDA 12 „MÓJ PRZYJACIEL SIGNORELLI”

GAWĘDA 13 FILIPPINO – SYN NIEZNOŚNEGO FILIPPA

GAWĘDA 14 W PRACOWNI ŚWIĘTEGO HIERONIMA, CZYLI PARĘ SŁÓW O COLANTONIU

GAWĘDA 15 TAJEMNICZY ANTONELLO

GAWĘDA 16 SZKOŁA WENECKA I KLAN BELLINICH

GAWĘDA 17 CARPACCIO – FOTOGRAF Z PĘDZLEM W DŁONI

GAWĘDA 18 ZAGADKOWY GIORGIONE

GAWĘDA 19 GENIALNY TYCJAN

GAWĘDA 20 SYN FARBIARZA – TINTORETTO

GAWĘDA 21 CÓRECZKA TATUSIA

GAWĘDA 22 NIEPOKORNY WERONŃCZYK

GAWĘDA 23 ODZYSKANY GENIUSZ – LOTTO

GAWĘDA 24 CAROLUS CRIVELLUS VENETUS – ARTYSTA PECHOWY

GAWĘDA 25 CORREGGIO – MALARZ, KTÓRY OTWORZYŁ NIEBIOSA

GAWĘDA 26 ZAPROWADZI MALARSTWO DO NIEBIOS – PONTORMO

GAWĘDA 27 Z WIZYTĄ U STAREGO KAWALERA

GAWĘDA 28 AGNOLO BRONZINO – W KRĘGU DWORU KSIĘCIA KOSMY I

GAWĘDA 29 ZŁOŚNIK CELLINI

GAWĘDA 30 PARMIGIANINO – MISTRZ UŚMIECHU

GAWĘDA 31 ARCIMBOLDO – ORYGINAŁ W SŁUŻBIE DZIWAKA

GAWĘDA 32 ODWAŻNA SOFONISBA

GAWĘDA 33 LAVINIA FONTANA – KOBIETA NOWOCZESNA

JAK SIĘ WYMAWIA NAZWISKA I PRZYDOMKI NAJWIĘKSZYCH ARTYSTÓW WŁOSKICH

INDEKS OSÓB

Ilustracje

Karta redakcyjna

Wydawca
Daria Kielan

Redaktor prowadzący
Tomasz Jendryczko

Redakcja i indeks
Ewa Woźniakowska

Redakcja techniczna
Małgorzata Juźwik

Fotoedytor
Marta Broniarek

Korekta
Maciej Korbasiński

Copyright © by Bożena Fabiani, 2012
Copyright © by Weltbild Polska Sp. z o.o., Warszawa 2012
Copyright © for the e-book edition by Weltbild Polska Sp. z o.o., Warszawa 2012

Świat Książki
Warszawa 2012

Weltbild Polska Sp. z o.o.
ul. Hankiewicza 2, 02-103 Warszawa

Księgarnia internetowa: Weltbild.pl

Niniejszy produkt objęty jest ochroną prawa autorskiego. Uzyskany dostęp upoważnia wyłącznie do prywatnego użytku osobę, która

wykupiła prawo dostępu. Wydawca informuje,
że wszelkie udostępnianie osobom trzecim,
nieokreślonym adresatom lub w jakikolwiek
inny sposób upowszechnianie, upublicznianie,
kopiowanie oraz przetwarzanie w technikach
cyfrowych lub podobnych – jest nielegalne
i podlega właściwym sankcjom.

ISBN 978-83-273-0218-2
Nr 90453234

Plik ePub opracowany przez firmę eLib.pl
al. Szucha 8, 00-582 Warszawa
e-mail: kontakt@elib.pl
www.eLib.pl